# مضامینِ سلیم احمد

مرتب

جمال پانی پتی

مرتب

جمال پانی پتی

اکادمی بازیافت

*HaSnain Sialvi*

# فہرست

# سلیم احمد کا تشخّص ☆

سلیم احمد جدید اردو ادب کی تاریخ میں ایک بہت منفرد اور نادر و نایات شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی ذہانت، فطانت اور جودتِ طبع کے دوست دشمن سبھی قائل ہیں۔ وہ ایک نکتہ رس طبیعت، خلاق ذہن اور سوچنے سمجھنے والا دماغ رکھتے تھے۔ وہ شاعر بھی تھے اور نقاد بھی۔ اور جتنے اہم نقاد تھے، اتنے ہی اہم شاعر بھی تھے۔ ان کی شاعری میں بڑا تنوع اور اُن کی تنقید میں بڑا پھیلاؤ ہے۔ وہ ایک بہت مضطرب آدمی تھے۔ اُن کی روح کا اضطراب اُن کی تحریروں میں اس طرح نمایاں ہے جیسے آئینے میں عکس۔ اُن کی تنقید میں نقطۂ نظر کا اچھوتا پن بھی ہے اور نظر کی گہرائی بھی۔ اردو ادب کی تنقیدی تاریخ میں اُن کے غیر معمولی کام کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ اُن کی فکر اور اُن کے خیال سے چاہے کوئی اختلاف ہی کیوں نہ کرے مگر اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ جو سوالات وہ اپنی تحریروں میں اٹھاتے ہیں، وہ تنقید کی پیشہ ورانہ ضرورتوں سے نہیں، اُن کے اپنے اعماقِ وجود سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ سوالات ہمارے عہد کے بنیادی فکری سوالات ہیں، ایسے سوالات جن پر سنجیدگی سے غور کیے بغیر ہم آج بھی نہ تو اپنے ادبی اور فکری ماحول کی بنیادی سچائیوں کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ ہی زندگی کے حقائق کو۔

جدید اردو ادب کی تاریخ میں سلیم احمد وہ واحد شخص ہیں جنھوں نے اپنے عہد کی ادبی فضا کو تنقیدی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر سب سے زیادہ متاثر کیا۔ اس معاملے میں اُن کے استاد محمد حسن عسکری بھی اُن کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ سلیم احمد کی تخلیقی سرگرمیوں کے مقابلے میں اُن کی

☆۔اس کتاب کی ترتیب اور پروف ریڈنگ کا کام مکمل ہو چکا تھا۔ جمال پانی پتی صاحب اس کا دیباچہ لکھنا چاہتے تھے کہ علیل ہوئے اور بقضائے الٰہی انتقال کر گئے۔ یہ مضمون ان کی آخری تحریروں میں سے ایک ہے جو اُن کی زندگی میں مکالمہ۔۱۰ میں شائع ہوا تھا اور یہاں بطور دیباچہ شامل کیا گیا ہے۔

تخلیقی سرگرمی کا دور اُن کی ادبی زندگی کے مختصر سے ابتدائی حصے تک محدود ہے۔ علاوہ ازیں سلیم احمد کی فکر شروع سے لے کر آخر تک ایک لڑی میں پروئی ہوئی ہے۔ اس لیے انھیں عسکری صاحب کی طرح کبھی اپنی رائے بدلنے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ جب کہ عسکری صاحب جو بقولِ خویش اپنی رائے بڑی بے شرمی سے بدل لیا کرتے تھے، ان کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا مشکل ہے کہ ان کی فکر بھی سلیم احمد کی طرح ایک لڑی میں پروئی ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں ایک اور فرق عسکری اور سلیم احمد کے درمیان یہ بھی ہے کہ سلیم احمد کو اپنی زندگی اور شخصیت دونوں میں جس ہم آہنگ کلیت کی تلاش رہی، اُن کی تنقیدی اور تخلیقی کاوشیں بھی اسی ہم آہنگ کلیت کی تلاش سے عبارت ہیں۔ جب کہ عسکری صاحب کے بارے میں یہ بات وثوق کے ساتھ نہیں کہی جاسکتی۔ اس طرح ان دونوں کے درمیان فرق و امتیاز کی اور بھی متعدد صورتیں ہیں مگر اس فرق و امتیاز پر تو بات آگے چل کر ہوگی۔ یہاں تو مجھے بس ایک بات اور کہنی ہے، یہ کہ جو لوگ سلیم احمد کے مضامین توجہ سے پڑھتے رہے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ اُن کی تنقیدی تفتیش کا محور صرف ایک نقطہ تھا۔ وہ گم شدہ اکائی جسے کھو کر ہماری تہذیب، کسریت کا شکار ہوگئی اور پورا آدمی کسری آدمی میں تبدیل ہوگیا۔ وہ کہتے تھے کہ کسریت ہمارے زمانے کا ایک بہت بنیادی اور اہم مسئلہ ہے۔ ہمارے زمانے میں آدمی کی ٹوٹ پھوٹ ایک عالمی خلفشار کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ چناں چہ آج کے انسان کے سامنے سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ وہ اپنی اُس اکائی کی بازیافت کیسے کرے جو عہد جدید کی کسریت کے انتشار میں کہیں گم ہوگئی۔

لیکن میں یہاں آپ کے سامنے پورے آدمی اور کسری آدمی پر بات نہیں کروں گا۔ مجھے تو آج سلیم احمد کے تنقیدی کام کو اُن کے استادِ محترم محمد حسن عسکری کے کام کے تقابل میں رکھ کر دیکھنا ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آیا سلیم احمد کی تنقیدی تحریروں میں اُن کا اپنا تشخص اور اُن کی اپنی انفرادیت محمد حسن عسکری سے الگ کہیں نظر آتی ہے یا نہیں۔

سلیم احمد کو اپنے استادِ محترم محمد حسن عسکری سے جیسی والہانہ عقیدت اور محبت تھی، اس سے کون واقف نہیں۔ وہ انھیں اپنا اُستاد اور مرشد ہی نہیں، اپنا سب کچھ مانتے تھے۔ وہ کہتے تھے کہ میرے چاروں طرف اندھیرا ہو تو عسکری میرا روشن چراغ ہیں، میں زخم کھا کر بھاگتا ہوں تو انھی کی طرف کہ وہ میرے ہر زخم کا مرہم ہیں، میں مایوس ہو کر پلٹتا ہوں تو انھی کی طرف کہ وہ میری اُمید ہیں، میری روح کا آسرا ہیں۔ اپنی طویل نظم ''مشرق'' میں وہ اُن سے اپنی والہانہ عقیدت کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

یہ صاحب وہ ہیں جن کی اک ضرب کاری
قلم کے ہزاروں حریفوں پہ بھاری

غلامی میں ان کی کٹی عمر ساری
وہ میرے صنم ہیں میں اُن کا پجاری
وہ گر موقلم ہیں تو تصویر ہوں میں
انھی کی لکھی ایک تحریر ہوں میں

پھر اپنی کتاب ''غالب کون'' میں کہتے ہیں کہ ''ملا کی دوڑ مسجد تک، اپنا تو سب کچھ عسکری صاحب ہی ہیں۔ پوچھنے کی ہر بات انھی سے پوچھتا ہوں۔'' اور ''محمد حسن عسکری... آدمی یا انسان'' کے ابتدائیے میں لکھتے ہیں کہ، ''میں عسکری صاحب پر کچھ کہتا ہوں تو اس کی وجہ صرف اتنی ہے کہ عسکری صاحب نے مجھ جیسے چھوٹے آدمی میں بھی وہ خوداعتمادی پیدا کی جس کے بغیر میں کچھ لکھنا لکھانا تو کیا زندہ بھی نہیں رہ سکتا تھا۔''

اب آپ دیکھیے کہ جس نقاد کی تخلیقی شخصیت میں چٹان جیسی مضبوط خود اعتمادی ہو، جو غالبؔ جیسے بڑے شاعر کو خاطر میں نہ لاتا ہو، جس کے قلم کی ضربِ کاری سے سرسیّد اور حالی جیسے بڑے ادیب بھی بچ کر نہ جاسکے ہوں، اس کا عسکری کے سامنے ایسی نیازمندی اور والہانہ عقیدت کا اظہار کرنا، انھیں اپنا سب کچھ قرار دیتے ہوئے اپنی مکمل نفی کردینا حیرت کی بات ہے یا نہیں؟ عسکری صاحب کی شان میں اس طرح کی والہانہ عقیدت کا اظہار ان کی تحریروں میں جا بجا ملتا ہے۔ چناں چہ انھوں نے ''حریت'' میں اپنا کالم ''جھلکیاں'' کے عنوان سے شروع کیا تو کسی نے کہہ دیا کہ صاحب! یہ عنوان تو عسکری کا ہے۔ انھوں نے جواب دیا کہ ایک عنوان ہی کیا، میرا تو سارا ہی ادبی مال عسکری صاحب کا دیا ہوا ہے۔ اب مزے کی بات یہ ہے کہ بعض لوگوں نے اسے لفظی معنوں میں لیتے ہوئے حقیقت پر محمول کیا اور لگے باتیں بنانے۔ تو سلیم احمد کے عزیز دوست نظیر صدیقی مرحوم کو بولنا پڑا۔ انھوں نے حقیقتِ حال کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ سلیم احمد اردو کے اُن گنے چنے نقادوں میں سے ہیں جن کے پاس اپنی ایک فکر اور اپنی ایک نظر ہے۔ اُن کے ذہن اور ذوق کی تشکیل میں عسکری ایک بڑے اثر کی حیثیت تو ضرور رکھتے ہیں مگر اُن کی تحریریں عسکری کے چبائے ہوئے نوالے نہیں بلکہ سلیم احمد کے اپنے ہی فکر ونظر کا حاصل ہیں۔ لیکن اُس زمانے میں جب نظیر صدیقی یہ بات کررہے تھے، بعض لوگوں نے سلیم احمد کے پاس کوئی قابلِ لحاظ تعلیمی سند نہ ہونے کو اُن کی کم علمی اور کم سوادی پر محمول کیا اور بعض نے انھیں عسکری کی کاربن کاپی قرار دے کر اُن کی اور تخلیقیت اور انفرادیت کی نفی کرنے کی کوشش کی۔ اس پر نظیر صدیقی نے ایک پُرجوش وکیل کا کردار ادا کرتے ہوئے لکھا کہ ''شعروادب کے معاملے میں ایم اے پاس ہونا، پی ایچ ڈی ہونا، کسی سے سینئر یا جونئر ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس وادی میں تو آدمی صرف اپنے فکر ونظر کی گیرائی اور گہرائی سے پرکھا اور پہچانا جاتا ہے۔''

اب سلیم احمد کے حق میں نظیر صدیقی کی وکالت کا کسی پر کوئی اثر ہوا ہو یا نہ ہوا ہو مگر ہمارے دوست قمر جمیل اس سے غیر متاثر ہی رہے۔ چناں چہ اُنھوں نے اپنے ایک مضمون میں سلیم احمد پر عسکری کے گہرے اثر کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ:

> مجھے آج بھی اس شخص کا انتظار ہے جو سلیم احمد کی شخصیت کو عسکری کی شخصیت سے الگ کرکے دکھائے گا اور یہ بتائے گا کہ اُن کا point of departure کیا تھا۔[۱☆]

قمر جمیل نے یہ سوال سلیم احمد کے انتقال کے کوئی چار پانچ سال بعد اٹھایا، حالاں کہ سراج منیر اُن کی زندگی میں یہ بات پہلے ہی کہہ چکے تھے کہ:

> سلیم احمد اور محمد حسن عسکری کے مزاج میں قطبین کا فرق ہے۔ یہ دونوں ہر چیز میں اُلٹ ہیں۔ اسی لیے ان کا تعلق complementary ہے۔ سلیم احمد خود کو عسکری کا شاگرد کہتے تھے لیکن یہ ایک جامد استادی شاگردی کا تعلق نہ تھا۔ عسکری کی وفات پر سلیم احمد نے کہا کہ میں اُن کا آدھا شاگرد ہوں۔ میں تو خود کو اُن کا شاگرد کہتا تھا مگر وہ نہیں مانتے تھے۔ یہ بات بالکل درست ہے، یعنی آدھا شاگرد ہونے والی بات۔ اس لیے کہ سلیم احمد کی شخصیت کا ایک حصہ عسکری کے اثر سے باہر اپنے الگ اصولِ نمو کے مطابق پھلا پھولا ہے۔ یہ وہ حصہ ہے جہاں سے سوال پیدا ہوتے تھے اور عسکری کی سمتِ سفر کو متعین کرتے تھے۔[۲☆]

سراج منیر نے اپنے اس مضمون میں آگے چل کر کہا کہ سلیم احمد کے تصورات اپنے داخلی اسٹرکچر میں عسکری صاحب کے نتائج سے بہت حد تک مختلف ہیں۔ وہ عسکری کا اثر ایک حد سے زیادہ قبول نہیں کر سکتے تھے اور اس اثر کو بھی اپنے تجربے اور کلیت میں رکھ کر بالکل منقلب کر دیتے تھے۔

اب سراج منیر اور نظیر صدیقی کی جانب سے سلیم احمد کے دفاع کی کوششیں اپنی جگہ درست سہی مگر قمر جمیل کے سوال کی گونج اب بھی کبھی کبھی فضائے ادب میں سنائی دے جاتی ہے۔ اس لیے آئیے، خود سلیم احمد اور عسکری صاحب کی تحریروں ہی سے براہِ راست رجوع کرکے دیکھیں کہ قمر جمیل اور اُن کے ہم نواؤں کے جواب میں اُن کی تحریروں کی داخلی شہادت کیا کہتی ہے۔

تو آئیے سب سے پہلے عسکری صاحب کے ہاں انسان اور آدمی کے مسئلے کو سلیم احمد کے پورے اور ادھورے آدمی کے تقابل میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ عسکری صاحب نے انسان اور آدمی کے مسئلے کو اپنی جذباتی اور ذہنی توجہ کا مرکز قرار دیا ہے۔ انھوں نے انسان اور آدمی کے فرق کو ایک طرف

ترقی پسندوں سے لڑنے کے لیے اور دوسری طرف اپنے زمانے کے انسان پرستانہ رجحان کے خلاف اپنا ردِ عمل ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا۔ جب کہ سلیم احمد کے ہاں بھی پورے آدمی اور کسری آدمی کا مسئلہ اُن کی تنقید کا مرکزی اور بنیادی مسئلہ ہے۔ انھوں نے پورے آدمی کے تصور کو معیار بنا کر جدید اردو ادب میں کسریت کی مختلف شکلوں کی نشان دہی کی اور اس حوالے سے انفرادی اور اجتماعی زندگی کی اس گم شدہ اکائی کو تلاش کرنے کی کوشش کی جو عہدِ جدید نے کسریت کے انتشار میں کہیں گم کردی۔ جب کہ عسکری صاحب کے ہاں انسان، گوشت پوست کے آدمی کا نام نہیں۔ یہ ایک مطلق و مجرد تصور ہے یا روسو کا وہ انسان جو اُن کے زمانے میں سکۂ رائج الوقت تھا۔ اور آدمی سے وہ جبلّی اور حیاتیاتی وجود مراد لیتے ہیں۔ اس کے برعکس سلیم احمد کا پورا آدمی گوشت پوست کا آدمی بھی ہے اور جسمانی کثافت کے ساتھ اپنے وجود کی باطنی جہت میں روحانی لطافت بھی رکھتا ہے۔ وہ اپنی کلیت میں روح اور جسم کی اکائی کے ساتھ اپنے اجزائے وجود میں کُل سے مربوط بھی ہے اور کائنات اور ماورائے کائنات سے ہم آہنگ بھی۔ اس سے ظاہر ہے کہ سلیم احمد کے ہاں پورے آدمی کا تصور عسکری صاحب کے انسان اور آدمی سے اپنی ماہیت میں قطعی طور پر مختلف ہے۔ علاوہ ازیں سلیم احمد اور عسکری کے درمیان یہ فرق بھی ملحوظِ خاطر رہے کہ عسکری صاحب خاص انسان تھے مگر عام آدمی بننا چاہتے تھے۔ یہ کش مکش ان کی روح کا سب سے بڑا مسئلہ تھی جب کہ سلیم احمد کا مسئلہ عہدِ حاضر کے کسریت زدہ ماحول میں کسریت سے لڑنے اور اکائی کی مختلف منزلوں کو طے کرنے کی کوشش سے عبارت ہے۔
اب رہا یہ مسئلہ کہ عسکری صاحب کے انسان اور آدمی کے تصور نے سلیم احمد کے پورے آدمی کے لیے عقبی زمین تیار کرنے کا کام کیا یا نہیں؟ تو بہت ممکن ہے کہ کیا ہی ہو۔ لیکن عقبی زمین تیار کرنے کا مطلب لازمی طور پر یہ نہیں کہ دونوں تصورات ایک دوسرے سے اپنی ماہیت میں مختلف نہ ہوں۔ اور آخری بات اس سلسلے کی یہ ہے کہ عسکری صاحب کے ہاں انسان اور آدمی... ان دونوں کے الگ الگ خانوں میں مقید اور محدود ہونے کی وجہ سے سلیم احمد کا اعتراض عسکری پر یہ ہے کہ وہ آدمی کو انسان سے بالکل الگ کر لیتے ہیں۔ انسان کو مطلق و مجرد تصور کہہ دیتے ہیں اور آدمی کو ٹھوس چیز سمجھتے ہیں۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ خالص آدمی بھی خالص انسان کی طرح ایک مجرد اور مطلق تصور ہے۔ یہ بھی آدمی نہیں، آدمی کا سایہ ہے، اور خالص انسان کی طرح کہیں نہیں پایا جاتا۔ ورنہ جس آدمی سے ہم دنیا میں عملاً دوچار ہوتے ہیں وہ تو آدمی اور انسان دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔

اب آپ دیکھیے کہ جب عسکری اور سلیم احمد، یہ دونوں اپنے اپنے بنیادی مسئلے ہی میں ایک دوسرے سے اس حد تک مختلف ہیں تو بقیہ مسائل میں ایک دوسرے سے کیوں مختلف نہ ہوں گے۔ چناں چہ حقیقت یہ ہے کہ سلیم احمد نہ تو حسن عسکری کی مصدقہ نقل ہیں اور نہ ہی کلیتاً اُن کے دائرۂ اثر

کے اسیر۔ وہ بہت سے مسائل میں عسکری صاحب سے اتفاق رکھنے کے باوجود بہت سے دوسرے مسائل میں ان سے اختلاف رکھتے ہیں بلکہ دونوں کے درمیان بعض اختلافات تو ایسے ہیں جن کی بنا پر عسکری صاحب کی عمر کی آخری دہائی میں دونوں کا ایک دوسرے سے ملنا جلنا تک بند ہوگیا تھا۔

تحسین فراقی نے سلیم احمد کے بارے میں بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ وہ دوسروں کے افکار و نظریات کو اپنے ذاتی، داخلی اور باطنی تجربے کی تصدیق کے بغیر قبول نہیں کرتے تھے۔ وہ مجسم سوال تھے، سراپا التہاب اور اپنی انگلیوں کے پوروں تک مجسم اضطراب۔ ایک ایسی موم بتی کی مانند جو دونوں طرف سے جل رہی ہو۔ بھلا ایسا شخص عسکری کا جامد مقلد کیسے ہوسکتا ہے؟ یہی سبب ہے کہ سلیم احمد نے عسکری صاحب سے ان کی زندگی میں بھی اور ان کے بعد بھی متعدد مواقع پر اختلاف کیا ہے۔ چناں چہ ان متفق علیہ مسائل میں بھی جو دونوں کے ہاں مشترک ہیں، اختلاف کے پہلو نکل آتے ہیں، مثلاً عسکری اور سلیم احمد دونوں کا تصورِ روایت ایک ہے جو رینے گینوں سے ماخوذ ہے۔ لیکن مشرق و مغرب کی آویزش میں ہماری ادبی صورتِ حال پر اس تصور کا اطلاق اپنے نتائج کے اعتبار سے دونوں کے درمیان بڑے بنیادی اختلاف کا سبب بنا ہے۔ اس لیے کہ عسکری صاحب کہتے تھے کہ غیر روایتی معاشرے میں روایتی شاعری نہیں ہوسکتی۔ روایتی شاعری پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم پہلے اپنے معاشرے کو روایتی معاشرہ بنائیں۔ اس پر سلیم احمد نے ان سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ روایتی معاشرہ پیدا کرنا تو شاعروں کے بس کی بات نہیں۔ اور غیر روایتی معاشرے میں آپ کہتے ہیں کہ روایتی شاعری ہو نہیں سکتی تو پھر ایسی روایت کو لے کر کیا چاٹیں جو نہ تو روایتی ادب ہی پیدا کرنے میں ممد و معاون ہو، نہ روایتی معاشرے کی بازیافت میں۔ یہ تو ہوئی ایک بات۔ اب دوسری بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ عسکری صاحب ایک طرف تو مغرب کو مسترد کر چکے تھے اور دوسری طرف اُن کے نزدیک ادب میں مشرقی روح کو برقرار رکھنا صرف اس شرط پر ممکن تھا جب آپ ان تمام چیزوں سے کنارہ کش ہوجائیں جنھیں مغرب کی ترقی کا مظہر سمجھا جاتا ہے۔ اب سلیم احمد کہتے ہیں کہ عسکری صاحب کی اس شرط کو پورا کرنا کسی ایک فرد کے بس کی بات نہیں۔ فرد اگر مغرب کی چیزوں سے کنارہ کشی اختیار کرنا بھی چاہے تو ناممکن ہے، یعنی میں اگر اپنے گھر میں سے مغرب کی ہر چیز کو نکال کر باہر پھینک دوں تو بھی گھر سے باہر تو نکلنا ہی پڑے گا۔ میں اُس بس کا تو کچھ بھی نہیں کرسکتا جس پر سوار ہوکر دفتر جاتا ہوں اور نہ ہی ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم کا جس سے میں روزی کماتا ہوں۔ معلوم ہوا کہ روایتی غزل کے چکر میں دو وقت کی روٹی بھی ہاتھ سے جائے گی۔ اس ہول ناک صورتِ حال کے پیشِ نظر سلیم احمد نے عسکری صاحب کے بارے میں لکھا کہ وہ ہماری عافیت کے قلعے پر حملہ کرکے ہمیں نہتا چھوڑ دیتے ہیں۔ آپ نے دیکھا، یہ کوئی معمولی اختلاف نہیں، یہ اتنا بڑا اختلاف ہے کہ سلیم

احمد کی راہ یہیں سے عسکری صاحب سے الگ ہو جاتی ہے۔

اور چوں کہ پیروی مغرب کا مسئلہ صرف ادب ہی کا مسئلہ نہیں، زندگی کا مسئلہ بھی ہے، اس لیے کہ ہم زندگی میں بھی مغرب ہی کے راستے پر چل رہے ہیں۔لہٰذا ہمارے لیے عسکری صاحب کے سفر کی معنویت صرف ادبی نہیں۔ وہ ہمیں زندگی کے بارے میں بھی بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ چناں چہ سلیم احمد زندگی کے حوالے سے بھی ایک بہت اہم سوال اٹھاتے ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ مشرق میں مغرب کے اثر ونفوذ سے پہلے، مشرق جمود کا شکار ہو گیا تھا۔ اس میں اب جو تحرک نظر آتا ہے، وہ مغرب ہی کا پیدا کردہ ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ بغرضِ محال اگر ہم مغرب کے اثر کو مشرق سے بالکل نکال بھی دیں تو کیا ہم مکمل طور پر جمود کا شکار نہیں ہو جائیں گے؟ ان کا سوال بہ الفاظِ دیگر یہ ہے کہ کیا مغرب کے بغیر مشرق کو متحرک اور فعال کرنے کا کوئی امکان ہے؟ اور اگر یہ امکان ہے تو سوال یہ ہے کہ مشرق کو جمود سے کس طرح نکالا جا سکتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ زندگی کے ہر شعبے میں اپنا راستہ مغرب سے الگ پیدا کرے۔ اب آپ دیکھیے کہ ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی کا یہ سب سے زیادہ جان لیوا اور جواب طلب سوال سلیم احمد نے وہاں سے آگے جا کر اٹھایا ہے جہاں عسکری نے اپنی بات ختم کر دی تھی۔ چناں چہ اُن کا یہ سوال ہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ ادب اور زندگی کے مسائل کو عسکری صاحب کی آنکھ سے نہیں، خود اپنی آنکھ سے دیکھتے تھے اور ان پر غور وفکر بھی عسکری کے دماغ سے نہیں خود اپنے ہی دماغ سے کرتے تھے۔

اچھا، اب دونوں کے درمیان متفق علیہ مسائل میں دونوں کے اختلاف کی ایک اور مثال دیکھیے۔ جدیدیت سے عسکری اور سلیم احمد کیا مراد لیتے ہیں، اسے دونوں نے اپنے اپنے مضامین میں وضاحت سے بیان کر دیا ہے۔ دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ جدیدیت ادھوری ہے، اگر وہ نفی سے اثبات تک نہ پہنچے۔ لیکن جدیدیت کی تعریف میں ایک دوسرے سے متفق ہونے کے باوجود جب وہ اس کا اطلاق میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ پر کرتے ہیں تو دونوں کا اختلاف ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ اس لیے کہ عسکری صاحب غالبؔ کی جدیدیت کو نفی سے اثبات تک نہ پہنچ سکنے کی بنا پر ادھوری جدیدیت قرار دیتے ہوئے اسے جدیدیت کے منفی عمل کی پہلی منزل کا شاعر قرار دیتے ہیں جب کہ میرؔ کو نفی کے عمل کی پہلی منزل سے آگے جانے والے جدیدیت کے مثبت عمل کے نمائندہ شاعر کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر میرؔ کو غالبؔ سے زیادہ جدید قرار دیتے ہیں۔ اس کے برعکس سلیم احمد میرؔ کے حوالے سے جدیدیت کا سوال اٹھاتے ہی نہیں، بلکہ وہ غالبؔ ہی کو اردو کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا جدید شاعر قرار دیتے ہیں۔ سب سے پہلا تو یوں کہ جدیدیت کے اصلِ اصول کی جو

جنگ سب سے پہلے غالبؔ نے اپنے شعور میں لڑی اور ابھی معاشرے میں مختلف سطحوں پر لڑی جا رہی ہے وہ اپنی تمام رنگا رنگی میں غالبؔ ہی کے مختلف عناصر کو جھلکا رہی ہے۔ اور سب سے بڑا شاعر یوں کہ اُن کے نزدیک غالبؔ نفی سے اثبات کی طرف بھی بڑھتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ نفی کی کاوش اس کے ہاں بہت زیادہ نمایاں ہے اور اثبات کا پہلو اتنا اجاگر نہیں ہوا۔ غرض یہ کہ عسکری صاحب غالبؔ اور میرؔ کے تقابل میں غالبؔ کو جدیدیت کے منفی عمل کی پہلی منزل کا اور میرؔ کو جدیدیت کے مثبت عمل کی اگلی منزل کا شاعر قرار دیتے ہیں جب کہ سلیم احمد، غالبؔ اور اقبالؔ کے تقابل میں غالبؔ کو جدیدیت کے منفی عمل کا اور اقبال کو جدیدیت کے مثبت عمل کا سب سے بڑا شاعر مانتے ہیں۔

علاوہ ازیں عسکری صاحب نے اپنے ایک مضمون میں جس طرح ذوقؔ کے بعض اشعار کو غالبؔ کے اشعار پر ترجیح دی ہے، اس سے یہ تاثر ابھرتا ہے کہ وہ ذوقؔ کو غالبؔ سے بہتر شاعر قرار دے رہے ہیں جب کہ سلیم احمد اس سلسلے میں عسکری سے اپنے اختلاف کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ذوقؔ کے ہمیں کل تین شعر یاد ہیں اور غالبؔ کا پورا دیوان حفظ ہے۔ ساری زندگی غالبؔ کو غالبؔ سمجھا۔ اب ایک دن کے ذوقؔ سے پوری زندگی کے غالبؔ کو کیسے بھول جائیں؟

مگر عسکری صاحب سے سلیم احمد کا اختلاف محض انھی چند مسائل تک محدود نہیں بلکہ اس طرح کے متعدد چھوٹے بڑے مسائل اور بھی ہیں جن میں سلیم احمد کی فکر عسکری سے الگ ہو کر اپنے راستے پر چلی ہے، بلکہ جن مسائل میں وہ عسکری سے متاثر ہیں انھیں بھی بقول سراج منیر انھوں نے اپنے باطنی تجربے اور اپنی داخلیت میں رکھ کر منقلب کر دیا ہے۔ لہٰذا میں چاہتا تو یہی تھا کہ اس طرح کی کچھ مثالیں اور بھی آپ کے سامنے پیش کروں لیکن طوالت کے خوف سے بات کو مختصر کرتے ہوئے آخر میں اتنی بات عرض کروں گا کہ کہنے کو تو سلیم احمد نے کہہ دیا کہ ان کا تو سارا ہی ادبی مال عسکری صاحب کا دیا ہوا ہے، مگر ان کی یہ بات صرف اپنے استاد سے والہانہ عقیدت کا اظہار تھی اور بس۔ وہ اپنی تربیت کے اعتبار سے ایک روایتی آدمی تھے۔ لہٰذا اپنے مال کو استاد کی عطا قرار دے کر استاد کی شان بڑھانا ان کے نزدیک اپنی تہذیبی روایت اور اس کے ادب آداب کے عین مطابق تھا۔ ورنہ ''مشرق'' جیسی طویل نظم جو عسکری صاحب کو سخت ناپسند تھی، ''اقبال... ایک شاعر'' اور ''اسلامی نظام... مسائل اور تجزیے'' جیسی کتابیں اور متعدد دوسرے مضامین سلیم احمد کے ہاں ایسے ہیں جو صرف اور صرف سلیم احمد ہی کے قلم سے نکل سکتے تھے، عسکری صاحب کی فکر اُن سے دور کا بھی علاقہ نہیں رکھتی۔ لہٰذا سلیم احمد کا اپنا تشخص تو عسکری صاحب سے الگ آفتاب و ماہتاب کی طرح روشن ہے اور ان کا point of departure بھی اُن کی تحریروں کی داخلی شہادت کی رُو سے بالکل واضح ہے۔ لیکن خود قمر جمیل کے بقول جو آدمی ہمارے شہر میں ادب کا سب سے بڑا مرکز رہا ہو، مردہ

خیالات کے لوگوں کو جھنجھوڑنا جس کا مشغلہ ہو، ادبی تنازعے جس کی جان ہوں، جو افکار کی مردہ دنیا میں زندگی کی لہر دوڑانا جانتا ہو، جس کی ہر کتاب پر ہنگامہ برپا ہوتا ہو، جس کے ادبی اثر ونفوذ کا یہ عالم ہو کہ پورے پاکستان میں شاید دو تین آدمی ہی ایسے ہوں جو اُن کے برابر آسکیں، جس کی کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' سے اس پورے ذیلی براعظم میں زلزلے کا ایک جھٹکا لگا ہو اور جس نے اپنے عہد کی ادبی فضا کو ہلا کر رکھ دیا ہو، بھلا وہ آدمی عسکری صاحب کا جامد مقلد کیسے ہوسکتا ہے؟!

جمال پانی پتی

# ادبی موت

## (دیباچہ ''ادبی اقدار'')

اپنے مضامین کا مجموعہ پیش کرنے کی مجھے تو کوئی جلدی نہیں تھی مگر میرے محترم دوست اختر انصاری اکبر آبادی صاحب کا خیال ہے کہ یہ مضامین اگر اب نہ چھپے تو پھر کبھی نہ چھپیں گے۔ اور اس سے اردو ادب کو تو کوئی نقصان نہ ہوگا لیکن میں ضرور پردۂ گم نامی میں چھپ جاؤں گا۔ چناں چہ ''ادبی موت'' سے ڈرا ڈرا کر وہ میرے مضامین لے ہی گئے اور اب سچ مچ چھپوائے دے رہے ہیں۔ اس مجموعے کے چھپنے کا سارا عذاب ثواب اختر انصاری اکبر آبادی ہی کی گردن پر ہے۔ میں بری الذمہ ہوں۔ اختر صاحب نے اس مجموعے کے لیے چار مضامین منتخب کیے ہیں۔ غالباً اس لیے کہ طویل ہیں اور طوالت کی بنا پر مرعوب کن معلوم ہوتے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ زبان اور اندازِ بیان کے اعتبار سے ہر مضمون دوسرے مضمون سے مختلف ہے۔ خیالات میں بھی بہت کچھ تضاد نظر آئے گا۔ اردو ادب کی حالت اچھی ہوتی تو میں یہ مضامین پیش کرتے ہوئے شرماتا لیکن جب لوگ عبادت بریلوی اور ممتاز حسین کو پڑھ لیتے ہیں تو پھر مجھے بھی کچھ زیادہ شرمانے یا ڈرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔

''زندگی ادب میں'' اور ''ادبی اقدار'' ۴۸ء میں لکھے تھے ''اردو غزل'' ۵۴ء میں لکھا۔ اس طرح مختصر سے مجموعے سے آپ میری ذہنی ترقی یا انحطاط کا حال آسانی سے معلوم کر سکتے ہیں۔ اگر ترقی نظر آئے تو یقین کر لیجیے کہ ریڈیو پاکستان کی ملازمت ذہنی صلاحیتوں کو اُجاگر کرتی ہے اور انحطاط نظر آئے تو مجھے کوسیے کہ میں نے روٹی کے معاوضے پر اپنی روح بیچ دی۔

سلیم احمد

# ابتدائیہ

## (دیباچہ ''نئی نظم اور پورا آدمی'')

مختصراً عرض ہے کہ افتخار و انکسار کی بے جا نمائش کے بغیر میں اپنے چار تازہ مضامین آپ کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔ ان مضامین میں کوشش کی گئی ہے کہ پچھلی ایک صدی کی شاعری کا ایک نئے زاویے سے جائزہ لیا جائے۔ اور پھر اس شاعری کی مدد سے ان چھوٹی بڑی تبدیلیوں کو سمجھا جائے جو پچھلے سو سال کے اندر ہندوستان (ہند و پاک) کی روح میں پیدا ہوئیں۔ اور جن کے نتیجے کے طور پر ہماری تہذیب خارجی اور داخلی طور پر بدلنے لگی۔ یہاں تک کہ ہم ایک ایسی تہذیب کا تتمہ بن گئے ہیں جو ہماری نہیں ہے۔

ان مضامین میں جو زاویۂ نظر اختیار کیا گیا ہے، اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، بلکہ کیا جانا چاہیے۔ پڑھنے والا صرف مردہ خیال سے اختلاف نہیں کرتا۔ ہوسکتا ہے کہ آخر میں آپ ان مضامین کو بالکل کھوٹا سکہ قرار دیں۔ لیکن ذاتی طور پر مجھے یہ اعتماد ہے کہ میں جعلی سکہ ساز نہیں ہوں۔ ساتھ ہی میں اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ ہر دور میں ایک آدمی ایسا موجود ہوتا ہے جو کھرے اور کھوٹے میں امتیاز کر سکتا ہے۔ میں نے اپنی یہ ناچیز تحریریں اسی ایک آدمی کے لیے لکھی ہیں۔ مجھے خوشی ہوگی اگر وہ ''ایک آدمی'' آپ ہوں۔

ادب کی موجودہ حالت آپ کے سامنے ہے اور سوسائٹی کی بھی۔ آپ کے لیے یہ حالت اگر اطمینان بخش ہے تو میری بے اطمینانی اور تکلیف آپ کو تھوڑی بہت مضحکہ انگیز ضرور معلوم ہوگی۔ میں خود بھی اپنے اوپر ہنسنے کے لیے تیار ہوں۔ لیکن اگر آپ میرے احساس میں شریک ہیں، اور موجودہ صورتِ حال سے مطمئن نہیں ہیں۔ یا کم از کم اتنے مطمئن نہیں جتنے اس سوسائٹی کے افراد

ہوتے ہیں جس کے اجزا کُل سے ہم آہنگ ہوں تو مجھے یقین ہے کہ آپ کو میرے محسوسات میں کچھ صداقت محسوس ہوگی۔ اور بالآخر محسوسات کی صداقت ہی خیالات کی صداقت بن جاتی ہے۔

اس مجموعے میں بنیادی مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' ہے۔ باقی تین مضامین اسی ایک مضمون کا تتمہ ہیں۔ گو ''غزل، مظہر اور ہندوستان''، ''نئی نظم اور پورا آدمی'' سے پہلے لکھا گیا تھا مگر مجموعے میں، میں نے اسے دوسرے نمبر پر رکھا ہے۔ کیوں کہ جو باتیں اس مضمون میں کہی گئی ہیں، انھیں وضاحت سے سمجھنے کے لیے، میرے نزدیک ضروری ہے کہ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' پہلے پڑھا جائے اور باقی دو مضمون ''غالبؔ اور نیا آدمی'' اور ''عشق اور قحطِ دمشق'' بھی اسی ترتیب سے لکھے گئے جس ترتیب سے وہ مجموعے میں شامل کیے گئے ہیں۔

بعض نازک مزاج دوستوں کو شکایت ہے کہ خیالات سے قطع نظر، مضمون کے عنوانات اور طرزِ تحریر علمی نہیں ہے۔ یعنی پڑھنے والے کو چونکاتا ہے۔ میں ایسے ''علم'' کا مدعی بھی نہیں ہوں جو پڑھنے والے کے ذہن میں کوئی اضطراب پیدا نہ کرے۔ میں نے خود بھی یہ مضامین بہت اضطراب کی حالت میں لکھے ہیں۔ اور آپ سے صرف اسی داد کا طالب ہوں کہ آپ میری تکلیف اور بے تابی کا اندازہ کرلیں۔ خواہ میں آپ کو بظاہر کتنا ہی مسخرہ یا اسٹنٹ باز کیوں نہ نظر آؤں۔ نیٹشے کے زرتشت کو بھی اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لیے نٹ کا رُوپ اختیار کرنا پڑا تھا۔ یہ اگر خودستائی ہے تو آپ سے معافی کا خواستگار ہوں۔ گو میرا مقصد صرف اپنے اسلوب کی معذرت ہے۔

سلیم احمد

۱۷؍جولائی ۱۹۶۲ء

# ادھوری بات

## (دیباچہ ''ادھوری جدیدیت'')

بچوں کی طرح تحریروں کی تاریخِ پیدائش بھی اہم ہوتی ہے۔ دونوں کی جنم پتریاں اور زائچے تاریخِ پیدائش ہی سے بنائے جاتے ہیں۔ میرے یہ مضامین اب سے سات آٹھ سال پہلے لکھے جاچکے تھے اور ان کا آغازِ تحریر اس سے بھی سترہ اٹھارہ سال پہلے ہوا تھا۔ ...... ''ضربِ کلیم'' پر میرا مضمون ۵۸ء کا ہے ''آزادیِ رائے کو بھونکنے دو'' ۶۳ء کا مطالعۂ جوشؔ کے مضامین ...... ۶۷۔۶۸ء کے۔ ان میں غالباً ''جدید غزل'' سب سے کم عمر ہے جو ''فنون'' کے ''جدید غزل'' نمبر کے لیے لکھا گیا تھا۔ اس طرح اس مجموعے میں زیادہ سے زیادہ ۱۹۷۰ء تک کے مضمون شامل ہیں۔ یہ بات اس لیے اہم ہے کہ اس کے ذریعے آپ کو اندازہ ہوگا کہ میرے خیالات مختلف راہوں سے کس سمت میں سفر کرتے رہے ہیں اور سات آٹھ سال پہلے میں کن مرحلوں میں داخل ہوچکا تھا۔ میرے بہت سے خیالات جو بعد کی تحریروں میں زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش ہوئے ان کا آغاز انھی مضامین میں ہوا، مثلاً میں نے ''غالب کون'' میں جو کچھ لکھا اس کا بیج آپ کو غالبؔ کی انانیت میں مل جائے گا۔ اسی طرح جو مضامین میں نے ادب اور معاشرے کے تعلق سے لکھے ہیں، ان کا ابتدائی خاکہ ''آزادیِ رائے کو بھونکنے دو'' میں نظر آئے گا۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرے یہ مضامین بعد میں لکھی جانے والی تحریروں کی وجہ سے قابلِ توجہ نہیں رہے۔ حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ ان مضامین کے بغیر میری بعد کی تحریروں کو نہ پوری طرح سمجھا جاسکتا ہے نہ ان سے پوری طرح لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ اس کے علاوہ ان مضامین میں کچھ ایسے خیالات کا سلسلہ بھی ملتا ہے جنھیں سمیٹ کر میں آگے بہت کچھ لکھنا چاہتا ہوں، اس لیے ان مضامین کا مطالعہ میری

آئندہ تحریروں کے حوالے سے بھی بہت اہم ثابت ہوگا، مثلاً ''ادھوری جدیدیت'' جس پر اس کتاب کا نام رکھا گیا ہے، اس اعتبار سے خاص طور پر توجہ کے قابل ہے کہ اس میں، میں نے پہلی بار وضاحت سے بیان کیا ہے کہ اس جدیدیت سے میں کیا مراد لیتا ہوں اور اس کی وہ کون سی بنیادی خصوصیات ہیں جن کی تنقید میری تحریروں میں مرکزی اہمیت رکھتی ہے اور آئندہ بھی اس سلسلے میں بہت کچھ کہنا باقی ہے۔

''مطالعۂ جوش'' کے مضامین غالباً اس کتاب کا اہم ترین حصہ ہیں۔ اس وجہ سے بھی کہ ان میں آپ جوش کو ایک نئے زاویۂ نظر سے دیکھیں گے، اور اس اعتبار سے بھی کہ جوش کی تنقید خود میرے بعض بنیادی تصورات کا انکشاف بن گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی میں چاہتا ہوں کہ آپ ان مضامین کو بھی پوری توجہ اور ہمدردی سے دیکھیں جو بعض نئے مصنفین کی کتابوں پر لکھے گئے ہیں۔ یہ کتابیں ہم عصر ادب کا ایک اہم حصہ ہیں، اور ضروری تھا کہ ان پر سنجیدگی سے تنقید و تبصرہ کیا جائے۔ خاص طور پر اس لیے کہ ہمارے ادب میں ہم عصر تحریروں پر اوّل تو سنجیدگی سے کچھ لکھنے لکھانے کا رواج ہی نہیں۔ اور جو کچھ لکھا بھی جاتا ہے، اس کی حیثیت ادبی نقد و نظر سے زیادہ پبلک ریلشینگ کی ہوتی ہے یا سمجھی جاتی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ ان مضامین میں بھی میرے خیالات کی رو وہی ہے جو اس کتاب کے دوسرے مضامین میں ملے گی اور یہ سب مل کر ایک ہی کل کے مختلف اجزا کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

آخر میں اس کتاب کے بارے میں صرف ایک بات اور کہوں گا کہ میں اپنی عمر کے نصف سے زیادہ حصے میں جن سوالات سے دوچار رہا ہوں اور ان کا جواب پانے کی جس جستجو نے مجھے مسلسل لکھنے اور لکھتے رہنے پر مجبور رکھا ہے وہ کوئی ایسی چیز نہیں جو بنے بنائے مال کی طرح کسی بھی دکان سے دستیاب ہو جائے۔ میرے سوالات بھی میرے اپنے ہیں اور میرے جوابات بھی میرے ہی سوالات سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے اس کتاب کے نام کی طرح ان مضامین کی ہر بات بھی ادھوری ہے۔ پوری بات کہاں ہے، یہ خود مجھے بھی نہیں معلوم۔ اب تک میرا کام صرف تلاش ہے اور مجھے خوشی ہے کہ ''ادھوری جدیدیت'' کے کسی بھی مضمون کو آپ اس تلاش سے خالی نہیں پائیں گے۔ یہ بات اگر اچھی ہے تو آیئے مل جل کر اس تلاش کو آگے بڑھائیں۔ اگر بری ہے تو آپ کتاب پڑھ کر اسے بھول جانے کی کوشش کریں۔ ایک تیسری صورت اُن لوگوں کے لیے ممکن ہے جو کسی بھی نئی کتاب کو ہمدردی اور توجہ سے پڑھتے ہیں۔ یہ دعا کہ مجھے پوری بات مل جائے اور انھیں پوری کتاب!

سلیم احمد

۱۷ر جولائی ۱۹۶۲ء

# نئ نظم اور پورا آدمی

## صرف نئے پڑھنے والوں کے لیے

عورت کی طرح شاعری بھی پورا آدمی مانگتی ہے۔ آپ عورت کو خوب صورت الفاظ سے خوش نہیں کر سکتے۔ صرف زیور کپڑے اور نان و نفقے سے بھی نہیں۔ یہاں تک کہ صرف اس کام سے بھی نہیں جسے محبت کہتے ہیں، اور جس کی حمد و تقدیس شاعری کا اَزلی و اَبدی موضوع ہے۔ عورت یہ سب چیزیں چاہتی ہے مگر الگ الگ نہیں۔ انھیں ایک وحدت ہونا چاہیے۔ ناقابلِ تقسیم وحدت۔ عورت کی طرح شاعری بھی اسی ناقابلِ تقسیم وحدت کی تلاش کرتی ہے۔ اس مضمون میں میں نئ نظم کی حقیقی قدر و قیمت کو جانچنے کے لیے یہی پیمانہ استعمال کروں گا۔ کیا نئ نظم میں کہیں پورا آدمی بولتا ہے؟

لیکن یہ بات شاید آپ کو مضحکہ انگیز معلوم ہوئی ہو، آدمی ہمیشہ پورا آدمی ہوتا ہے۔ پون آدمی، آدھا آدمی، چوتھائی آدمی نہیں ہوتا۔ مجھے خود بھی یہ بات ہمیشہ بہت مضحکہ انگیز لگتی ہے۔ آدمی کسی بھی رتبے، حیثیت، طبقے اور پیشے کا ہوسکتا ہے مگر اسے ضرب تقسیم کے ذریعے کسر بنانا ایک نامعقول بات ہے۔ ہم سب اپنی ماں کے پیٹ سے پورے پیدا ہوتے ہیں، پھر ایسا کیوں ہوتا ہے کہ ہم لوئر ڈویژن کلرک کی حیثیت سے کچھ اور بن جاتے ہیں، اور شوہر یا عاشق کی حیثیت سے کچھ اور۔ آپ کہیں گے کہ یہ صرف تقسیمِ کار کی حیثیتیں ہیں۔ بالکل ٹھیک ہے۔ مگر بہت سے لوگوں میں اسی تقسیمِ کار سے آدمی کے دو ٹکڑے ہو جاتے ہیں۔ سیاسی آدمی، اخلاقی آدمی، مذہبی آدمی، انقلابی آدمی اسی قسم کے ٹکڑوں سے پیدا ہوتے ہیں۔ میں انھیں کسری آدمی کہتا ہوں۔ کسری آدمی کائنات کی سب سے مضحکہ خیز مخلوق ہوتا ہے۔ مضحکہ خیز اور قابلِ نفرت۔ اسے دیکھ کر کائنات بکر قصاب کی دکان معلوم ہونے لگتی ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے اردو شاعری میں آپ کو یہ مضحکہ انگیز مخلوق مشکل سے نظر آئے

گی۔ اسی لیے اس سے پہلے شاعری کی اصناف مرثیہ، قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ تھیں۔ سیاسی شاعری، اخلاقی شاعری، مقصدی شاعری کی تقسیم ناپید تھی۔ شاعری کی یہ قسمیں کسری آدمی نے پیدا کیں۔ کیا میں کچھ بزرگوں کی توہین کر رہا ہوں؟

میرا خیال ہے حقیقت کے اظہار سے کسی کی توہین نہیں ہوتی سوائے ریا کاروں کے۔ اور جن بزرگوں کا حوالہ اس مضمون میں آئے گا میں انھیں ریا کار نہیں سمجھتا، گو وہ تاریخ کی ایک سفاک کروٹ کا شکار ضرور تھے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے ہند اسلامی تہذیب ایک وحدت تھی۔ غدر کے ہنگامے نے اسے چکنا چور کر دیا۔ شاید اس کی اندرونی شکست و ریخت غدر سے بہت پہلے شروع ہو چکی تھی، اور غدر صرف اس کا ایک خارجی مظہر تھا۔ غالبؔ کا کلام اس کی ایک زبردست شہادت ہے۔ بقول شخصے ڈیڑھ جزو کے اس دیوان کا صرف مطلع اور مقطع ہی غائب نہیں ہے، اس میں بہت سی ایسی چیزیں غائب ہو گئی ہیں جنھیں کھو کر ہم احیائے مذہب اور احیائے تہذیب کی ساری تحریکوں کے باوجود وہ نہیں بن پاتے جو ہم تھے۔ لیکن یہ بات شاید کچھ تفصیل چاہتی ہے۔

غالبؔ وہ شاعر ہے جس کی ذات میں عقل، جذبہ، احساسات، عقیدے، وہ تمام قوتیں جو پہلے ایک تھیں اور ایک ہونے کے باعث کائنات اور اس کے فطری نظام سے ہم آہنگ تھیں، پوری طاقت سے ٹوٹ کر بکھر جانا چاہتی ہیں۔ اور غالبؔ اپنے شعور کی پوری قوت سے انھیں سمیٹے رکھنا چاہتا ہے۔ اس ہول ناک اور پر اذیت پیکار، تصادم اور کش مکش سے وہ ناچتا ہوا شعلہ پیدا ہوتا ہے جسے غالبؔ کا کلام کہتے ہیں۔ ہند اسلامی تہذیب غدر کے بعد ٹوٹ پھوٹ کر جتنی شکلیں اختیار کرے گی۔ اس کے سارے روپ اس آئینے میں پہلے ہی جھلک چکے۔ اب جو ٹکڑا اس آئینے کا اٹھائے گا اس میں اپنی صورت دیکھے گا۔ خواہ وہ اخلاق پرست حالیؔ ہو یا جمال پرست بجنوریؔ، یا خودی پرست اقبالؔ یا مرگ پرست فانیؔ۔ یہ سب غالبؔ کی شکلیں ہیں اور غالبؔ ان کی شکل ہے، اس لیے جب تک ہند اسلامی تہذیب کی شکست و ریخت جاری رہے گی، غالبؔ بھی زندہ رہے گا۔ غالبؔ ان تمام پونے، آدھے، تہائی، چوتھائی آدمیوں کی اصل ہے جن کی کھیپ حالیؔ کے ساتھ اور حالیؔ کے پیچھے آئے گی۔ مگر غزل کا حالیؔ تو خود پورا آدمی تھا۔

مجنوںؔ گورکھ پوری صاحب نے لکھا ہے کہ ادب میں ارتداد کی دو افسوس ناک مثالیں ہیں۔ ٹالسٹائیؔ اور حالیؔ۔ لیکن حالیؔ کا ارتداد صرف ادبی نہیں تھا۔ حالیؔ جب ادب میں بدلے تو زندگی میں بھی بدل گئے۔ یہ بات ایک لحاظ سے حالیؔ کے حق میں جاتی ہے۔ میں حالیؔ کی تبدیلی سے خوش نہیں ہوں مگر ان کی عزت میرے دل میں کم نہیں ہوتی۔ اس کے مقابلے پر ایک مثال مولوی عبدالماجد دریا بادی کی دیکھیے۔ مولوی صاحب فلم بینی کے شدید مخالف تھے، ایک مرتبہ خود فلم دیکھتے ہوئے پکڑے گئے۔ پوچھا گیا، ''حضرت یہاں کیسے؟'' فرمایا، ''بدی کے مطالعہ کے لیے آیا ہوں۔'' واہ فلسفی شاہ۔ یگانہؔ

صاحب انھیں یہی کہتے تھے۔ پتا نہیں آپ کیا کہیں گے، میں تو اسے کسری آدمی کی نیرنگیاں کہتا ہوں۔ حالی میں یہ نیرنگی نہیں تھی۔ ''پردے بہت سے وصل میں بھی درمیاں رہے'' کی شکایت کرنے والا حالی جب مولوی بنا تو اسے سچ مچ اپنے نچلے دھڑ پر شرم آنے لگی۔ ظاہر ہے اس کے بعد عورت کا عشق اپنے آپ بے حیائی اور بے غیرتی بن گیا۔ گوشت پوست کی محبوبہ کو چھوڑ کر حالی نے قوم کو محبوبہ بنالیا، بلکہ قوم کے ایک خاص تصور کو۔ مسدس اور حب الوطنی والی تمام نظمیں اسی محبوبہ کی شان میں لکھی گئی ہیں۔ کیوں کہ اس کا کام صرف اوپر کے دھڑ سے چل جاتا تھا۔ اوپر کے دھڑ پر مجھے ہمیشہ شیخ سدو کی حکایت یاد آجاتی ہے۔ مشہور ہے کہ حضرت ناپاکی کی حالت میں اس طرح قتل ہوئے کہ غسل کے لیے پانی سر پر ڈال چکے تھے۔ چناں چہ سر جو پاک ہو چکا تھا، دفن کردیا گیا اور دھڑ بھوت بن کر لوگوں پر سوار ہوتا پھرتا ہے اور بکرا مانگتا ہے۔ حالی کے بعد جو معاشرہ ہمارے یہاں تیزی سے ابھرا، اس کی اکثریت ایسے ہی افراد پر مشتمل تھی۔ جن کا دھڑ کچھ کرتا پھرے ان کے سر کو کچھ خبر نہیں ہوتی۔ حالی کی ''سر مکتوم'' والی اخلاقیات اسی معاشرے میں مقبول ہوئی۔ رہ گیا شیخ سدو کا بکرا تو وہ انھوں نے ۱۹۴۷ء میں اکٹھا ہی وصول کرلیا۔

اس دور کی تفصیلات میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ اس لیے جلدی جلدی دو ایک سطروں میں حالی کی اخلاقی، اصلاحی، سیاسی نظموں کو پھلانگتے ہوئے قوم پرستوں، اخلاق پرستوں اور فطرت پرستوں کی صف سے گزر جائیے۔ ان کی شاعری ہیئت کے نت نئے تجربات، بیان کی ندرتوں اور خیال کی نزاکتوں کا کتنا بڑا خزانہ کیوں نہ ہو مگر اس خزانے کا ہر سکہ کھوٹا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انھوں نے اظہار کے بہت بڑے بڑے سانچے بنائے لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ ہے کہ اظہار کچھ نہیں کیا۔ ان سانچوں کی حیثیت ایسے مکانوں کی ہے جو اپنے اصلی مکینوں سے خالی پڑے سائیں سائیں کررہے ہوں۔ اُلوؤں، چمگادڑوں اور ابابیلوں کے سوا ان سے اگر کسی کو کچھ دلچسپی ہوسکتی ہے تو آثارِ قدیمہ کے منتظمین کو۔ اربابِ تحقیق کو اپنا کام کرنے دیجیے۔ ان میں ہمارے کام کی کوئی چیز نہیں ہے، سوائے ایک جوش صاحب کی شاعری کے جن کے کلام میں کسری آدمی کی تمام ٹوٹی پھوٹی ہوئی شکلیں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو کر کسی نہ کسی طرح ایک وحدت میں تبدیل ہو جانا چاہتی ہیں، اور نہیں ہوسکتیں۔ لیکن اس مضمون میں چوں کہ میں صرف ۱۹۳۶ء کے آس پاس شروع ہونے والی شاعری کا جائزہ لینا چاہتا ہوں اور جوش کی شاعری پر کچھ لکھنا ذرا تفصیل بھی چاہتا ہے، اس لیے ان کا معاملہ کسی اور وقت پر چھوڑتا ہوں۔ ہاں تو اب ہم کہاں ہیں۔ ہم کہیں بھی ہوں، ہمیں سب سے پہلے اختر شیرانی تک پہنچنا چاہیے۔

اختر شیرانی اردو شاعری کا سب سے پہلا رومانی شاعر ہے۔

اختر شیرانی صاحب کو اُس وقت اردو کا امراء القیس سمجھا جاتا تھا بلکہ کچھ اس سے زیادہ۔

اُن کے ایک مجموعہ کلام پر ہمیں یہ الفاظ لکھے ملتے ہیں: ''مشرق میں رومانی شاعری کے تین پیغبر ہیں۔ ایک امراء القیس دوسرا حافظ شیرازی اور تیسرا اختر شیرانی —— جس کی زبان حافظ کی تھی اور تخیل امراء القیس کا۔'' اس رائے کی تنقیدی اہمیت جو کچھ بھی ہو، لیکن یہ ایک مقبول عام رائے ضرور تھی۔ ذاتی طور پر یہ میری ایک کم زوری ہے (شاید عسکری صاحب کے اثر سے) کہ میں چھپے کے مستند نقادوں کی رائے کا اتنا لحاظ نہیں کرتا جتنا عام تصور کا۔ اس لیے مجھے اختر شیرانی کی یہ خصوصیت کہ انھوں نے اس وقت اپنا چراغ جلایا، جب اقبال اور جوش جیسے شاعر اپنے عروج پر تھے، مجھے ہمیشہ مرعوب کرتی رہتی ہے۔ اس سے بھی زیادہ مرعوب کن بات یہ ہے کہ اُن کی شخصیت اور شاعری، دونوں میں افسانہ بن جانے کی صلاحیت موجود تھی۔ اُن کی سلمیٰ اور ریحانہ اب تک ہماری شاعری کے نہ بھولنے والے کردار ہیں، اور اُن کے بعد آنے والے شاعروں میں مشکل سے کوئی شاعر ایسا ملے گا جس پر اُن کی رومانیت کا اثر نہ ہو۔ یہ خصوصیات معمولی نہیں ہیں، اور ادب کا کوئی طالب علم انھیں سرسری طور پر نظرانداز کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لیکن ان سب باتوں کے اعتراف کے باوجود یہ سوال اپنی جگہ ہے کہ ان کی شاعری ہمیں اب اس طرح آسودہ کیوں نہیں کرتی۔ یہ سوال ہر شاعر کے بارے میں اٹھایا جاسکتا ہے۔ اور جب بھی اٹھایا جائے گا، ہمیں خالص ادبی تنقید کی حدود سے گزرنا پڑے گا۔ کیوں کہ شاعری کا معاملہ بہرحال صرف و محض شاعری سے آگے جاتا ہے۔ آگے سے میری مراد ہے معاشرہ۔ اب اختر شیرانی کی مقبولیت کے معنی یہ ہوئے کہ ہمارے معاشرے میں وہ نسل پیدا ہوچکی تھی جسے اختر شیرانی کی رومانیت میں وہ آئینہ مل گیا جس میں اُن کی ذہنیت اور فطرت اپنی صورت دیکھ سکتی تھی۔ اور وہ چلا اٹھی کہ یہ ہے ہمارا شاعر۔ اس طرح اختر شیرانی کی شاعری کا تجزیہ دراصل ان کی نسل کا تجزیہ بن جاتا ہے۔ اس لیے ہمیں ذرا احتیاط سے اس آئینے کی دیکھ بھال کرنی چاہیے۔

عنفوان شباب کی نفسیات بتاتے ہوئے مادام سموں دبوار نے ایک جگہ لکھا ہے کہ چوں کہ ہمارے زمانے کی عام فضا ایسی ہے کہ اس میں لڑکی ابتدا سے احساس کم تری کا شکار رہتی ہے۔ اس لیے آغاز شباب میں اپنے صنفی جذبات کا مرکز ایک ایسی شخصیت کو بنالیتی ہے جو اپنی عظیم الشان خوبیوں کے باعث اس کے احساس کم تری کی تلافی کرسکے۔ یہ شخصیت ہمیشہ غیر حقیقی اور تخیلی ہوتی ہے۔ اور ایسی خوبیوں کی حامل ہوتی ہے جو ظاہر ہے کہ کسی اور انسان میں نہیں پائی جاتیں۔ تمام انسانوں سے بلند و برتر وہ ایک ایسے ''شہزادے'' کے خواب دیکھتی ہے جو آسمان کی مقدس بلندیوں سے صرف اسی کے لیے اُترا ہے۔ اس طرح وہ اپنی نظروں میں خود بھی ایک ''شہزادی'' کی طرح بلند و برتر بن جاتی ہے۔ لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ ''شہزادیوں'' کی مصیبتیں عام عورتوں اور لڑکیوں سے بہت زیادہ سخت ہوتی ہیں۔ اس شہزادی کی سب سے بڑی مصیبت یہ ہوتی ہے کہ اس کا ہر آن

بدلتا، رینگتا اور کلبلاتا ہوا بدن اسے خواب کی دنیا سے واپس کھینچ لانے کے لیے زور لگاتا رہتا ہے۔ ذرا اس ہماری شہزادی کی اذیت کا تصور کیجیے جو اپنے خوابوں میں ایک لطیف پیکرِ روحانیت کے سوا اور کچھ باقی نہ رہی ہو۔ اور کم بخت بدن اسے یاد دلاتا رہے کہ اُس کی دو ٹانگیں بھی ہیں۔ بہرحال شہزادی بننے کے لیے مصیبت تو جھیلنی ہی پڑتی ہے۔ یہ کوئی عام لڑکی تو ہے نہیں جس کا مرد کسی بھی گلی کوچے میں مل سکتا ہے۔ چناں چہ ''شہزادی'' اپنی تکمیل کے لیے سب سے پہلے اس ''معمولی'' لڑکی کی ٹانگیں ہی توڑتی ہے جس کے بارے میں اس کا خیال ہوتا ہے کہ خدا جانے کس گناہ کی سزا میں اسے اس کے ساتھ چپکا دیا گیا ہے۔ عنفوانِ شباب کی جھوٹی مذہبیت گناہوں کے ایسے ہی احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ حالاں کہ دراصل انھیں ابھی یہ پتا نہیں ہوتا کہ گناہ کہتے کسے ہیں۔ لیکن یہ ایک جدا موضوع ہے۔ ہمیں فی الحال اپنی گفتگو صرف ''شہزادی'' تک محدود رکھنی چاہیے۔ اب شہزادی کی ایک خصوصیت تو احساسِ کم تری ہوئی جس کی تلافی خیالی برتری سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے اندر چند ایسی خصوصیات کا تصور کرتی ہے جو اتنی غیر معمولی اور بلند و برتر ہیں کہ انھیں کوئی سمجھ ہی نہیں سکتا، سوائے اس کے خوابوں کے شہزادے کے۔ لیکن یہ شہزادہ اس وقت تک اسے حاصل نہیں ہوسکتا جب تک وہ اپنے پورے وجود کو ایک خواب نہ بنا دے۔ اس لیے اپنے شعور کی پوری قوت سے اسے اس خواب کو اپنی پوری زندگی پر پھیلانا اور ان قوتوں سے لڑنا پڑتا ہے جو اس خواب کو توڑنے کے درپے ہوتی ہیں۔ ان میں سب سے بڑی قوت خود اس کا اپنا بدن ہوتا ہے۔ خاص طور پر بدن کے وہ حصے جنھیں جنسی اعضا کہا جاتا ہے۔ ''شہزادی'' اپنی ذات میں اس وقت تک مکمل نہیں ہوسکتی جب تک اپنے بدن کو شکست نہ دے دے۔ بدن کو شعور سے خارج کرتے ہی وہ مکمل شہزادی بن جاتی ہے۔ اب آپ کا جی چاہے تو اس کا نام سلمیٰ رکھ دیجیے۔

لیکن یہاں شاید مجھ سے کچھ غلطی ہوگئی ہے۔ میں اختر شیرانی کی تلاش میں نکلا تھا اور ان کے بجائے سلمیٰ کے پاس پہنچ گیا۔ مگر یقین کیجیے کہ میری نیت ٹھیک ہے۔ عسکری صاحب نے کہیں لارنس کا قول نقل کیا ہے کہ مرد دو بار پیدا ہوتا ہے۔ ایک مرتبہ اپنی ماں کے پیٹ سے، دوسری مرتبہ اپنی عورت کے اندر سے۔ جس اختر شیرانی کی ہمیں تلاش ہے وہ اسی ''سلمیٰ'' کے اندر سے برآمد ہوگا۔ یعنی ایک ایسی مخلوق جس کا نچلا دھڑ اس کی اپنی شہزادی کی طرح غائب ہے۔ اختر شیرانی کی شاعری اسی اوپر والے دھڑوں کے جوڑے کی چوما چاٹی کی داستان ہے۔ اب اسے ان کی نسل کے ساتھ ملائیے تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ۱۹۲۲ء سے ۱۹۳۶ء کے درمیانی وقفے میں ہمارا معاشرہ اسی آدھے دھڑ کی عجیب و غریب مخلوق کا معاشرہ تھا۔ ظاہر ہے کہ اختر شیرانی کی شاعری اسے امراء القیس اور حافظ کی شاعری تو کیا ہے — تعجب ہے کہ قرآن کا جواب نہ معلوم ہوئی۔ اچھا تو اب ذرا اس ۱/۲ کی کسر والے

جوڑے کے رومان کی تھوڑی سی تفصیل بھی ملاحظہ کیجیے۔ ''صبح بہار'' کی ایک نظم ہے'' آج کی رات''۔ نظم کی ابتدا دیکھیے:

کتنی شاداب ہے دنیا کی فضا آج کی رات
کتنی سرسبز ہے گلشن کی ہوا آج کی رات
کتنی فیاض ہے رحمت کی گھٹا آج کی رات
کس قدر خوش ہے خدائی سے خدا آج کی رات

مگر کیوں؟ جواب ہے'' کہ نظر آئے گی وہ ماہ لقا آج کی رات'' ------ اب ذرا اس کا تعارف بھی ملاحظہ کیجیے:

غائبانہ جو ہمیں نامے لکھا کرتی تھی
دور سے ہم پہ دل اپنا جو فدا کرتی تھی
داد اشعار جو ''گم نام'' دیا کرتی تھی
ہو کے بے پردہ جو پردے میں رہا کرتی تھی

ملاحظہ فرمایا آپ نے یعنی یہ رومان یا عشق، جو کچھ بھی ہے صرف تخیل کا کرشمہ ہے۔ سنا تھا کہ عشق ہمیشہ دیدار سے نہیں پیدا ہوتا، کبھی گفتار سے بھی شروع ہو جاتا ہے۔ لیکن یہاں تو معاملہ دیدار و گفتار کے بجائے صرف خطوط بازی سے چل رہا ہے۔ خطوط بازی کا عشق جیسا کہ آپ جانتے ہی ہوں گے، حقیقی عشق کی صرف ایک پیروڈی ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس میں حقیقی محبت کی اولین شرط ناپید ہوتی ہے۔ حقیقی محبت نام ہے دو بالکل مختلف چیزوں کے اپنے اختلاف کو برقرار رکھتے ہوئے ایک دوسرے میں سما جانے کا۔ من تو شدم، تو من شدی۔ لیکن اس سے پہلے دونوں میں من و تو کا امتیاز ایک لازمی شے ہے۔ عشق کے پہلے تجربے کا اولین کرب اسی امتیاز کے احساس سے پیدا ہوتا ہے جس کا حاصل ہے شدید احساسِ تنہائی۔ بقول فراق:

اک فسوں ساماں نگاہ آشنا کی دیر تھی
اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

دو مختلف وجودوں میں کامل نفسیاتی مطابقت کی جنگ کبھی کبھی اتنی ہول ناک ہوتی ہے کہ دونوں فریق اپنی اپنی جگہ کھیت رہتے ہیں۔ میر کی شاعری اسی جنگ کا رزمیہ ہے۔ لیکن یہاں جیسا کہ آپ دیکھ رہے ہیں، اس قسم کی نفسیاتی جدوجہد کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ سلمیٰ اپنے نچلے دھڑ کو کاٹ کر مکمل شہزادی بن چکی ہے اور اپنے شہزادے کی تلاش میں ہے۔ جیسے ہی اختر شیرانی کی شاعری میں اسے اپنے شہزادے کی جھلک نظر آتی ہے وہ اسے فوراً چھ پیسے والا لفافہ ڈال دیتی ہے کہ اوئی اللہ

مار ڈالا۔ ادھر شہزادے صاحب بھی تیار بیٹھے ہیں، فوراً اپنی شہزادی کو پہچان لیتے ہیں کہ یہ وہی ہے:

جس کی نیرنگی سے افکار ہیں مدہوش مرے
جس کی الفت سے ہیں اشعار پر از جوش مرے
جس کی فرقت میں خیالات ہیں غم کوش مرے
جس کے جلووں سے تصور ہیں ہم آغوش مرے

کیا رواں دواں مصرعے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جھٹا جھٹ ٹائپ رائٹر سے نکالے جا رہے ہیں۔ نہ کہیں کوئی نفسیاتی گرہ پڑتی ہے نہ جذبات اور الفاظ میں کسی کش مکش کا احساس ہوتا ہے۔ نہ لہجے میں کچھ سوچنے کا، محسوس کرنے کا اندازہ ہوتا ہے۔ سچ مچ یہ اردو کی ''خالص ترین'' شاعری کا نمونہ ہے۔ خیر اس کا ذکر اگر موقع ملا تو آگے آئے گا، ابھی تو آپ ہمارے رومانی شہزادے کی جذباتی دنیا کی سیر کیجیے۔ میر صاحب کا ایک شعر ہے:

وصل اُس کا خدا نصیب کرے
میرؔ جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

اختر شیرانی صاحب اس ''کیا کیا کچھ'' کے مقابلے پر دعویٰ کرتے ہیں کہ ان کے ''دل میں بھی'' نت نئے جذبوں کی نشو ونما ہو رہی ہے۔ ذرا ان نئے جذبوں کی تفصیل دیکھیے:

داستانِ دلِ بے تاب سنائیں گے انھیں
آپ روئیں گے گلے مل کے رُلائیں گے انھیں
خود ہی پھر رونے پہ ہنس دیں گے ہنسائیں گے انھیں
اور جرأت کی تو سینے سے لگائیں گے انھیں

کیا جیتا جاگتا جذباتی منظر ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ''بمبئی ٹاکیز'' کی کوئی فلم دیکھ رہے ہیں۔ اور یہ دونوں دراصل ہیں بھی ایک ہی نسل کی چیزیں۔ تفصیل میں اس لیے نہیں جاتا کہ فلم کا نام سن کر علمی لوگ چڑ جائیں گے۔

خط، تصور، خواب اختر شیرانی کی شاعری میں بار بار لوٹ کر آتے ہیں اور چوں کہ ان تینوں چیزوں سے محبوبہ کی عصمت میں کوئی خلل نہیں پڑتا، اس لیے اُن کے یہاں حسن کی اوّلیں صفت ہے ''معصومیت''۔ خود جنابِ عاشق بھی کچھ کم معصوم نہیں ہیں، اس لیے دونوں کی ملاقات میں ''اللہ ملائی جوڑی'' کا مزہ آتا ہے۔ ملاقات سے پہلے عاشق کے دل میں مندرجہ ذیل معصوم حسرتیں پیدا ہوتی ہیں:

حسرتِ دل کا لحاظ آج مگر رکھنا ہے — یوں تو ہر طرح ادب مدِنظر رکھنا ہے
نازنیں قدموں پہ یوں ناز سے سر رکھنا ہے — بے خودی دیکھ تجھے میری خبر رکھنا ہے

آج کی رات اُف، او میرے خدا آج کی رات

یہ نظم کا خاتمہ ہے: آج کی رات اُف، او میرے خدا آج کی رات — ! پتا نہیں اس مصرعے کی صوتی فضا کس قسم کی ہے لیکن مجھے ہمیشہ اسے پڑھ کر نہ جانے کیوں میراجی کا ایک مصرع یاد آجاتا ہے: ہاتھ آلودہ ہے، نم دار ہے، دھندلی ہے نظر، ذرا آپ بھی دیکھیے کہیں نظم کا خاتمہ ماسٹربیشن تو نہیں ہے؟

جس زمانے میں مذکورہ شہزادے اور شہزادیاں معصوم محبت کا یہ دلچسپ کھیل کھیلتے ہیں، اُس وقت اُن کے نچلے دھڑ کی عملی دلچسپیاں بھی اسی قسم کے کاموں میں ہوتی ہیں لیکن وہ انھیں شعور میں نہیں آنے دیتے۔ کیوں کہ جنس ان کے لیے ایک مکروہ اور گھناؤنے فعل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس طرح وہ مصنوعی معصومیت پروان چڑھتی ہے جس کی قصیدہ خوانی اختر شیرانی کی نظموں کا محبوب موضوع ہے۔ ناممکن ہے کہ وہ محبوبہ کا ذکر کریں اور اس کے ساتھ معصوم کا لفظ نہ لگائیں۔ معصومیت کا یہ کابوس ذہنی گندگی کا سب سے بڑا ثبوت ہوتا ہے۔ منٹو کہتا تھا جب کوئی عورت مارے معصومیت کے مجھے بھائی کہتی ہے تو میں فوراً اس سے انگیا کا ناپ پوچھتا ہوں۔ لیکن منٹو پورا آدمی تھا اور اختر شیرانی صرف اوپر کا دھڑ ہے۔

پورے آدمی کے ساتھ میں کہیں اوپر کائناتی ہم آہنگی کا ذکر کر چکا ہوں۔ پورا آدمی جب اپنی حقیقی محبوبہ میں جو خود بھی پوری عورت ہوتی ہے، جنسی تجربے کے ذریعے سما جاتا ہے تو محبوبہ اور کائنات ایک چیز بن جاتی ہے۔ فراق نے کیا شعر کہا ہے:

تارے بھی ہیں بیدار زمیں جاگ رہی ہے
پچھلے کو بھی وہ آنکھ کہیں جاگ رہی ہے

لیکن کسری مخلوق اپنی مسخ شدہ فطرت کے باعث (نفسِ انسانی) کے اس عمیق ترین تجربے سے محروم رہتی ہے۔ آلِ احمد سرور صاحب نے جوش کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کے ہاں فطرت صرف سیج کا کام کرتی ہے۔ اختر شیرانی کے ہاں بھی فطرت کا یہی مصرف ہے:

آسماں پر چھا رہا ہے ابرپاروں کا ہجوم — نوبہاروں کا ہجوم
آہ یہ رنگین آوارہ نظاروں کا ہجوم — کوہساروں کا ہجوم
ننھی ننھی بوندیں گرتی ہیں حجابِ ابر سے — یا نقابِ ابر سے
چھن رہا ہے قطرے بن بن کر ستاروں کا ہجوم — نور پاروں کا ہجوم
آہ یہ مخمور آنکھیں مست سی بے خواب سی — نیند میں بے تاب سی
جن سے چھلکا پڑ رہا ہے حشر پاروں کا ہجوم — فتنہ زاروں کا ہجوم

ابرپارے، کوہسار، نورپارے، مہتاب، سبزہ زار، اور ان سب کے درمیان — سلمیٰ ستارے، چاند،

مست پھول، کھلی چاندنی، سنہری دھوپ، طائرانِ گلشن، شفق، شمع، آئینہ، عروس برق، غرض کائنات کی ہر چیز اسے حیرت سے دیکھتی ہے کیوں کہ وہ کائنات کی عجیب ترین مخلوق ہے۔ آدھے دھڑ کی عورت! مگر اختر شیرانی کو اس کا احساس نہیں۔ وہ خود بھی اسی جیسا ہے۔ فطرت کی اس حسین سیج پر اوپر والے دھڑوں کا یہ دلچسپ جوڑا گلے میں بانہیں ڈال کر لیٹے گا جیسے دو سہیلیاں لیٹتی ہیں۔ اور پھر وہ سب کچھ ہوگا جو ایسی نازک ملاقاتوں میں ہوتا ہے مگر اس شرط کے ساتھ کہ ان کے تقدس، ملکوتیت اور پاکیزگی پر خدانخواستہ کوئی آنچ نہ آنے پائے۔ یاد رہے کہ فراق کی ''ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی'' والی بات اس سے قطعی مختلف ہے۔ فراق کے محبوب میں یہ پاکیزگی اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنی فطرت، اپنے پورے وجود کو قبول کر لیتا ہے، اور جنس اس کے لیے کوئی ناپاک، گندی یا قابلِ تحقیر چیز نہیں رہتی۔ اختر شیرانی کی پاکیزگی اس کے بالکل برعکس ہے۔ آپ اُس کی لفظی خوب صورتی پر نہ جائیے۔ اس سے ''اخلاقیات'' کی ایسی قدریں پیدا ہوتی ہیں جن سے تہذیب کی ساری بنیادیں ہل جائیں۔ اختر شیرانی کی شاعری کے اس حصے پر پہنچ کر ہر حساس دل کو خوف، غصے اور نفرت سے کانپ اٹھنا چاہیے۔

سلمیٰ اور اختر شیرانی کے ملاپ کا نقشہ میں آپ کو دکھا چکا ہوں۔ اختر شیرانی اسے شاعرانہ زندگی کہتے ہیں۔ یہ ہر انسان کا نصب العین ہونا چاہیے۔ جو کچھ اس کے برعکس ہے، وہ بدمذاقی ہے۔ اختر شیرانی کی کائنات کے خیر و شر انھیں دو لفظوں سے متعین ہوتے ہیں۔ عورت سے رومانس لڑانا شاعرانہ بات ہے۔ عورت سے جنسی ملاپ کرنا بدمذاقی ہے۔ آپ اسے مذہب یا معاشرے کی مسلمہ اخلاقی اقدار سے خلط ملط نہ کیجیے۔ جنسی ملاپ کے معنی صرف ناجائز تعلقات کے نہیں ہیں۔ گو ناجائز تعلقات بھی ہو سکتے ہیں اور اس سے شاعری کی حقیقی قدر و قیمت پر کوئی اثر نہیں پڑے گا، سوائے اس اثر کے جو ایسے غیر اخلاقی افعال سے خود شاعر پر مرتب ہو۔ اختر شیرانی کی رومانی اخلاقیات ناجائز تعلقات کی نہیں بلکہ خود جنسی ملاپ کی مخالف ہے، خواہ وہ کسی صورت میں بھی ہو۔ یہ میں کوئی قیاسی گدا نہیں لگا رہا ہوں۔ اس سے زیادہ صاف بات تو اختر شیرانی نے اپنی پوری شاعری میں کہیں کی ہی نہیں۔ نظم ذرا طویل ضرور ہے مگر پوری توجہ سے ملاحظہ کیجیے:

اے کہ تھا انس تجھے عشق کے افسانوں سے
زندگانی تری آباد تھی رومانوں سے
شعر کی گود میں پلتی تھی جوانی تیری
تیرے شعروں سے ابلتی تھی جوانی تیری
رشکِ فردوس تھا ہر حسن بھرا خواب ترا
ایک پامال کھلونا تھا یہ مہتاب ترا

نکہتِ شعر سے مہکی ہوئی رہتی تھی سدا
نشۂ فکر میں بہکی ہوئی رہتی تھی سدا
شرکتِ غیر سے بیگانہ تھے نغمے تیرے
عصمتِ حور کا افسانہ تھے نغمے تیرے

گویا سلمٰی کی طرح یہ بھی انتہا درجے کی رومانی مگر اتنی ہی شدت سے ''تقدس مآب'' ہیں۔ یعنی رومانس تو چھتیس لڑا ڈالے ہیں مگر کبھی اس بات کی مرتکب نہیں ہوئیں جسے اختر شیرانی بد مذاقی کہتے ہیں۔ اب نظم کا گریز ملاحظہ کیجیے:

اب گوارا ہوئی کیوں غیر کی صحبت تجھ کو
کیوں پسند آ گئی ناجنس کی شرکت تجھ کو
عفتیں مٹ کے جوانی کو مٹا جاتی ہیں
پھول کمھلاتے ہیں، کلیاں کہیں کمھلاتی ہیں
ہوس آلودہ ہوئی پاک جوانی تیری
غیر کی رات ہے اب اور کہانی تیری
تیرگی حرص کی، حوروں کو بھی بہکا ہی گئی
تیرے بستر پہ بھی آخر کو شکن آ ہی گئی

دیکھا آپ نے؟ کیا رجزیہ آہنگ ہے۔ معاف کیجیے، میرا مطلب ہے جیسا کچھ رجزیہ آہنگ ایک بے چارے رومانی میں ہوسکتا ہے۔ اختر شیرانی اتنے جوش میں ذرا کم ہی آتے ہیں۔ مگر اس عورت سے گناہ ہی ایسا زبردست سرزد ہوا ہے۔ کم بخت شاعرانہ زندگی کو چھوڑ کر بدمذاقی کر بیٹھی ہے۔ یعنی بے چاری نے نکاح کرلیا ہے۔ نظم کا عنوان ہے ''ایک شاعرہ کی شادی پر'' —— اور اوپر سے ہمارے شاعر رومان نے نوٹ بھی لکھ مارا ہے کہ ''جس کو دعویٰ تھا کہ وہ دنیا میں صرف شاعرانہ زندگی گزارنے آئی ہے۔'' رومانیت کے پیغمبر کو ظاہر ہے کہ یہ ارتداد کیسے برداشت ہوسکتا ہے۔ وہ تو عورت کو شہزادی، حور، پری، سلمٰی، ریحانہ، —— اور اسی قسم کی ساری بلّیات کی شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں، عورت کے روپ میں نہیں۔ عورت کی حیثیت ان کے نزدیک برابطِ نفس کے فحش ترانے سے زیادہ نہیں:

اب نہیں تجھ میں وہ حوروں کی سی عفت باقی
حور تھی تجھ میں، گئی، رہ گئی عورت باقی
ہاں وہ عورت جسے بچوں کا فسانہ کہیے
برابطِ نفس کا اک فحش ترانہ کہیے

رومانیت کی معصومیت بالآخر اسی شیطنت تک پہنچتی ہے۔ وہ عورت تو کیا ماں کا احترام بھی نہیں کرسکتی۔ اور اس طرح پوری گھریلو زندگی سے متنفر، اور انسانیت اور تہذیب کی بنیادی قدروں کی دشمن بن جاتی ہے۔ وہ عورت ماں، بیوی اور حقیقی زندگی کے بجائے حور، پری، سلمٰی اور شاعرانہ زندگی کی دل دادہ ہوتی ہے۔ اور نہیں جانتی کہ عورت کی یہ ساری مصنوعی شکلیں کتنی ہی خوب صورت کیوں نہ ہوں، ہیں دراصل شیطانی شکلیں۔

۱۹۳۶ء کے آس پاس کے زمانے میں ہندوستان کے بطن میں کیسے کیسے شیطانی فتنے پروان چڑھ رہے تھے، انھیں دیکھنے کے لیے صرف اس ''پیغمبر رومان'' کی شاعری کو پڑھ لینا کافی ہے۔ اختر شیرانی بہت بڑا شاعر ہوتا، اگر وہ ان فتنوں کا پردہ فاش کرتا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اُس میں اس کی صلاحیت بھی تھی۔ اس کے آخری مجموعے ''شہروہ'' میں فکاہات کے عنوان سے اس کی چند طنزیہ نظمیں جمع کی گئی ہیں، جنھیں ایک نظر دیکھ کر ہی اس کے امکان کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ ان نظموں میں بیشتر نظمیں عورتوں کے اس رجحان پر ہیں کہ وہ مردوں کی طرح بال کٹوانے لگی ہیں، اور انھیں نسوانیت کے بجائے مردوں کا بہروپ بھرنے کا شوق پیدا ہوگیا ہے۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ معاشرے کے اس رجحان پر سب سے پہلے شاعر رومان ہی کی نظر گئی۔ صرف بیج بونے والا ہی تاڑتا ہے کہ اس کے درخت میں کیسا پھل لگا ہے۔ اختر شیرانی کے بوئے ہوئے درخت کا پھل اب ان کے سامنے تھا، اور کتنا زہریلا پھل ----- ایک مختصر سی نظم دیکھیے۔ ''مرد و عورت کی یک رنگی''

کل شب کو تھیں اک ہال میں جلوہ کناں حور و پری
یا محوِ رقص و نغمہ تھے صد ہا بتانِ آزری
تہذیب نو کے رنگ سے لبریز تھی ہر اک ادا
ملبوس کی عریانیاں، انداز کی عریاں گری
تھے زلف و گیسو کی جگہ مردانہ فیشن سر کے بال
وہ تھیں کہ صد ہا مغ بچے مستِ شراب دلبری
یہ دیکھ کر میں نے کہا اک شوخ صبر آشوب سے
کیوں کر گوارا ہے تجھے یہ گیسوؤں کی ابتری

اس ''شوق صبر آشوب'' کا جواب بھی سننے کے قابل ہے، یہ کہتی ہے:

مردانہ فیشن سے غرض اس کے سوا کوئی نہیں
تاکس نہ گوید بعد ازیں، من دیگرم تو دیگری

شاعرِ رومان کو کیا معلوم تھا کہ یہ اس کی اپنی رومانیت کی اولاد ہے۔ عورت گویا تو مرد اپنے

اندر گم کر کے اپنا جیسا بنا لے ورنہ پھر وہ دوسرے طریقے اختیار کرتی ہے۔ کسی رومان پرست پر اس سے بڑا طنز اور کیا ہو سکتا ہے کہ عورت مردانہ کپڑے پہن کر اس سے کہے کہ لو اب ہم تم ایک جیسے ہیں۔ رومانیت کا منطقی نتیجہ یہی ہے کہ 'من تو شدم تو من شدی' کا مسئلہ اسی طرح حل ہو۔ ہندوستان واقعی ۱۹۴۸ء تک کہاں سے کہاں پہنچ گیا تھا۔ اختر شیرانی کی رومانیت کی یہ حقیقی اولاد اب بڑھتی ہی جائے گی۔ یہاں تک کہ ۱۹۶۱ء میں حکومت اور عوام کو مل کر ٹیڈی گرلز کے خلاف مہم چلانی پڑے گی۔ بہر حال یہ کچھ کم نہیں کہ اختر شیرانی نے اسے دیکھا اور میرا خیال ہے کہ وہ اگر اور زندہ رہتا تو ممکن ہے کہ اس کا یہی رنگ ترقی کرتا، اور اردو شاعری کو سچ مچ ایک بڑا شاعر مل جاتا۔ مگر دوست! تم نے بہت دیر کردی۔ تم نے اپنی جوانی کا بہترین حصہ ایک ایسی گھناؤنی، غلیظ اور قابل نفرت مخلوق کو سجا بنا کر ہمارے سامنے پیش کرنے میں صرف کردیا۔ جو عورت کی ادھوری اور مسخ شدہ شکل ہے اور جب تمھیں اس کا احساس ہوا اس وقت تم اپنی سلماؤں اور ریحاناؤں کے غم میں شراب پی پی کر خدا کی بخشی ہوئی اس سب سے بڑی نعمت کو تباہ کر چکے تھے جسے زندگی کہتے ہیں، اور یہ تمھاری آخری سانسیں تھیں۔ اچھا تو جاؤ، زندگی کی طرح ادب میں بھی رحم کا کوئی خانہ نہیں ہے۔ اب اپنی ہی جیسی مخلوق کے ساتھ خوش رہو۔ وہ تمھیں آسمان پر چڑھائیں گے۔ پیغمبر رومان کہیں گے۔ تمھیں امراء القیس اور حافظ کا ہم پلہ قرار دیں گے۔ اور جب تمھاری پیدا کی ہوئی مخلوق کا نچلا دھڑ معاشرے پر شیخ سدو کی طرح سوار ہو جائے گا تو بدمزہ ہو کر چبائے ہوئے نوالے کی طرح تمھیں کسی گندی نالی میں تھوک دیں گے۔ اور ۱۹۶۱ء میں ایک میرے جیسے معمولی مضمون نگار کو تم پر مضمون لکھتے ہوئے معذرت کے انداز میں اس سوال کے جواب پر غور کرنا پڑے گا کہ تم جو اتنے چھوٹے ہو، ایک زمانے میں اتنے بڑے کیسے سمجھے جاتے تھے؟ سنا میرے شاعر رومان!

غدر کے بعد ۱۹۳۶ء تک ہندوستانی معاشرے میں شیخ سدو کے بھوتوں کی تعداد برابر بڑھ رہی تھی۔ جب اختر شیرانی کی مصنوعی تقدس والی رومانیت کے ملبے کے نیچے سے میراجی اور ن م راشد آہستہ آہستہ رینگ کر باہر نکل آئے۔ میں نے فیض کا نام یہاں قصداً نہیں لیا ہے۔ فیض اپنے ان دونوں معاصرین سے بالکل مختلف چیز ہیں۔ اس لیے ان کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا۔ جدید نظم کے اماموں کی حیثیت سے راشد اور میراجی کی جو تاریخی حیثیت ہے، آپ اسے اچھی طرح جانتے ہیں۔ آپ اس شاعری سے اتفاق کریں یا اختلاف، اسے اپنے ذوق کے مطابق پائیں یا نہ پائیں۔ لیکن شاعری کا معاملہ ذاتی پسند ناپسند سے آگے جاتا ہے۔ آپ کی زبان کی تاریخ میں شاعری کی ایک نئی روایت قائم ہوگئی۔ اب ایک آدمی یا ہزار آدمی اسے تاریخی تسلسل سے خارج نہیں کر سکتے۔ بالفرض یہ روایت آگے نہ بھی جائے جیسا کہ بعض ناقدوں کا خیال ہے، تو بھی تاریخ میں اس کی جگہ متعین ہوگئی۔

پھر یہ بھی نہیں ہے کہ یہ سلسلہ اتنے دوٹوک انداز میں منقطع ہو گیا ہو۔ جہاں تک بے قافیہ اور آزاد نظموں کے استعمال کا تعلق ہے، شاعروں کی ایک خاصی بڑی تعداد اس میں پہلے بھی کام کر رہی تھی اور اب بھی کر رہی ہے بلکہ لاہور کی نئی نسل نے تو از سرِ نو پورے جوش و خروش سے اسی سلسلے کو آگے بڑھانے کی مہم شروع کی ہے۔ اس کے معنے یہ ہوئے کہ نئی نظم کا یہ سلسلہ جب تک چلتا رہے گا خواہ دس برس یا ہزار برس، راشدؔ اور میراجیؔ کو اپنی جگہ سے ہلانے والا کوئی نہیں۔ اولاد لاکھ ناخلف ہو اور لاکھ علمِ بغاوت بلند کرے مگر یہ معاملہ تو سلسلۂ نسب کا ہے۔ بقول شخصے، ہاتھی پھرے گاؤں گاؤں جس کا ہاتھی اس کا ناؤں۔ اور اس سے کون انکار کرے گا کہ نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجیؔ اور راشدؔ نے نکالا۔ ویسے ان کا ہاتھی ایسے چپ چپاتے بھی نہیں نکلا تھا۔ ہمیں تو یہ یاد ہے کہ پورا ہندوستان دیکھنے آیا تھا۔ اِدھر کچھ نوجوانوں سے بات چیت کرنے اور کراچی اور لاہور کی نئی نسل کا ایک آدھ مضمون پڑھنے سے مجھے کچھ ایسا اندازہ ہوا جیسے یہ لوگ اپنے پیش رووں کا ذکر یا تو کچھ تحقیر سے کرتے ہیں یا پھر قدرے سر پرستانہ انداز میں۔ میری رائے چھپے تو میں اس میں بھی کچھ حرج نہیں سمجھتا۔ آخر ہمارے انتظار حسین نے لکھ ہی دیا ہے کہ نوجوانوں کو بزرگوں کا نام صرف زبانی ہی نہیں، باقاعدہ تحریری طور پر بھی پوچھنا چاہیے۔ کبھی کبھی نوجوانوں کو اپنا اثبات کرنے کے لیے بزرگوں کا انکار کرنا ہی پڑتا ہے لیکن اس میں ایک خطرہ بھی ہے۔ بزرگوں کے انکار میں اگر آپ سچ مچ، پرخلوص ہو جائیں تو بعض اوقات اپنے معنی بھی مشکل سے سمجھ میں آتے ہیں۔ یعنی چھیڑ چھاڑ میں تو کوئی مضائقہ نہیں لیکن ویسے اندر ہی اندر یہ سلسلہ قائم رہے تو اپنے ہی کو فائدہ پہنچتا ہے۔

یہاں تک تو تھا راشدؔ اور میراجیؔ کی تاریخی اہمیت کا مسئلہ۔ اس کے بعد دوسرا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کا جو بھی معیار قائم کریں، اس پر یہ دونوں شاعر اپنی اپنی انفرادی حیثیت میں کہاں تک پورے اترتے ہیں۔ اور اس طرح ان کا شاعرانہ مقام کیا بنتا ہے؟ بہت سے لوگ انھیں مختلف معیاروں سے پرکھیں گے، اور بہر حال جو نتیجہ بھی وہ نکالیں اس کی ذمہ داری ان پر ہوگی۔ میں بھی تنہا اپنی ہی ذمہ داری پر انھیں اپنے معیار سے پرکھنا چاہتا ہوں۔ کیا ان کی نظموں میں "پورا آدمی" بولتا ہے؟ اخترؔ شیرانی کے تجزیے میں، میں آپ کو دکھا چکا ہوں کہ اس سوال کا جواب آپ جو کچھ بھی دیں، اس کا تعلق معاشرے سے ضرور ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ راشدؔ اور میراجیؔ کے بارے میں ہم جو بھی جواب دیں گے وہ ان کی نسل کے بارے میں بھی ہمیں بہت کچھ بتائے گا۔ راشدؔ کے سلسلے میں، میں یہ بات خاص طور پر اس لیے جتانا چاہتا ہوں کہ حیات اللہ انصاری صاحب نے، جن کی کتاب "ن م راشدؔ پر" بعض حلقوں میں راشدؔ پر حرفِ آخر کی حیثیت سے پڑھی گئی، ان کی شاعری کے سماجی، تاریخی، ادبی پس منظر کو بالکل نظرانداز کر دیا۔ یہاں میں آپ کو پورا حق دیتا ہوں کہ آپ انتہا درجے

کی عینیت پرستی سے کام لے کر تیوری چڑھاتے ہوئے یہ کہہ دیں کہ شاعری وہ ہے جو اپنے اثر کے لیے کسی پس منظر یا پیش منظر کی محتاج نہ ہو۔ لیکن ساتھ ہی مجھے بھی بہ صد ادب یہ گزارش کرنے کا حق دیجیے کہ تب تو ۱۸۵۷ء کے بعد کا کوئی بھی شاعر مشکل سے بچے گا۔ یہاں تک کہ کسی حد تک اقبالؔ بھی بلکہ دراصل پوری اردو شاعری میں صرف میرؔ اور غالبؔ ہی رہ جاتے ہیں، جیسا کہ بعض مدمغ ارباب نقد ونظر کا خیال ہے۔ لیکن یہاں میں پھر یہ گزارش کروں گا کہ شاعری کو پڑھنے پڑھانے کے بہت سے انداز، ڈھب اور طریقے ہیں، اور ہمیں وقتاً فوقتاً انھیں اُلٹ پلٹ کر دیکھتے رہنا چاہیے۔ میں اس بات پر خاص طور سے اس لیے زور دینا چاہتا ہوں کہ ہماری شاعری کی موجودہ حالت میں میرے ناقص خیال کے مطابق ہمارے تنقیدی رویوں کا بہت بڑا دخل ہے۔ شاعری کو صرف اپنے جذبات کی نکاسی کے لیے پڑھنے کا آخری نتیجہ یہی ہے کہ ہم شاعری کو اخبار کی طرح پڑھنے لگیں یعنی تازہ خبر کے علاوہ اور جو کچھ ہے بے کار ہے۔ خیر ذکر تھا حیات اللہ انصاری کی کتاب کا۔ انھوں نے غلطی یہ کی کہ ایک تو راشدؔ کی شاعری کو راشدؔ کی ذاتی ڈائری کی حیثیت سے پڑھا۔ شاعری ذاتی ڈائری سے کچھ زیادہ ہوتی ہے۔ دوسرے ''مباشرت'' کا مکمل طریقہ تو انھوں نے امراء القیس کے اشعار اور ایڈلر کے حوالوں سے سیکھ لیا مگر یہ بات ان کی سمجھ میں نہیں آئی کہ اگر آدمی اتنی ہی صحیح مباشرت ہر دور میں کر سکتا تو جناب ایڈلر بلکہ ان کے بھی باوا جناب فرائیڈ کے پیدا ہونے کی کوئی سبیل مشکل ہی سے نکلتی۔ معاملہ تو سارا یہ ہے کہ معاشرے کی بھیانک قوتیں فرد کو اندر سے توڑتی پھوڑتی رہتی ہیں۔ ورنہ جن ذہنی اور نفسیاتی امراض کی فہرست جناب انصاری نے گنوائی ہے، انھیں کوئی ماں کے پیٹ سے لے کر نہیں پیدا ہوتا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعر کو اپنی جگہ پورا آدمی ہونا چاہیے یا کم ازکم پورا آدمی بننے کی کوشش کرنی چاہیے ورنہ وہ معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ کا صحیح نباض نہ بن سکے گا۔ اس کے باوجود ہم اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ شاعر بھی بہرحال اسی معاشرے کا ایک جزو ہوتا ہے اور ہم اُس پر اتنے مطلق انداز میں کوئی معیار نہیں عائد کر سکتے۔ پتا نہیں میرؔ صاحب کو اگر ان کے زمانے میں سے بہتر وقت ملتا تو وہ کیسی شاعری کرتے۔ اس طرح شاعری کا بنیادی مسئلہ اتنا رہ جاتا ہے کہ فرد پر معاشرے میں جو کچھ گزری ہے اور وہ جس طرح بھی اس کے پورا آدمی بننے میں حائل ہے، شاعر اسے مقدور بھر شعور میں لاتا رہے۔ البتہ یہ دیکھنا ضرور ہوتا ہے کہ کہیں شاعر کسی مسخ شدہ جبلت، جذبے یا احساس کو تو بنا سنوار کر ہمارے سامنے پیش نہیں کر رہا ہے کیوں کہ اس طرح وہ شاعری کے بجائے ایک ایسا جذباتی ملغوبہ ہمارے حوالے کرتا ہے جو ہمارے ذہنی اور نفسیاتی امراض میں اور اضافے کا باعث بنتا ہے جیسا کہ ہم ابھی اخترؔ شیرانی کی شاعری میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لمبی چوڑی اور شاید قدرے خشک تمہید کے بعد میں اپنے اصل موضوع کی طرف لوٹتا ہوں، راشدؔ اور میراجیؔ کی

شاعری۔ میں صرف اپنی سہولت کے لیے راشد کو پہلے لیتا ہوں۔

راشد کی شاعری کے ابتدائی حصے پر اختر شیرانی کا اثر نمایاں ہے۔ گو "ماورا" کے تعارف نویس نے اس کا تذکرہ نہیں کیا، مگر خدا کا شکر ہے کہ رومانیت کا اعتراف بہر حال موجود ہے۔ خدا کا شکر اس لیے کہ رومانیت کے اس اثر کے بغیر راشد کی شاعری کے پورے معنی ہماری سمجھ میں نہیں آسکتے۔ رومانیت کے اثر کے معنی یہ ہیں کہ راشد اُس دلدل میں پھنسے ہوئے ہیں، اور اس سے اُبھرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ شاعری ایسے آدمی کی نہیں ہے جو پہلے سے پورا آدمی ہو بلکہ ایک ایسے آدمی کی شاعری ہے جس کی نفسیات میں ایک دراڑ پڑ چکی ہے مگر وہ اسے چھپانے یا اختر شیرانی کی طرح سجانے سنوارنے کے بجائے اسے پر کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہے۔ اب اسے شاعر کی ذات سے الگ لے جا کر معاشرے پر منطبق کیجیے تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ یہ شاعری ایسے لوگوں کے لیے ہے جو رومانیت کی گھناؤنی نالی میں گرنے کے بعد اس سے نکلنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ گویا معاشرے کے اس حصے کی صحت کا دارومدار جس پر رومانیت کی لعنت مسلط ہو چکی ہے، راشد کی کامیابی پر ہے۔ راشد کامیاب ہو گئے تو وہ بھی اس نالی سے نکل آئیں گے ورنہ پھر شیخ سدو کا بکرا تو دینا ہی پڑے گا۔ آیئے اب راشد کی کوشش کا بغور مطالعہ کریں۔

"ماورا" کی پہلی نظم کا عنوان ہے "میں اسے واقفِ الفت نہ کروں" نظم کا موضوع عنوان ہی سے ظاہر ہے۔ عاشق اپنی محبوبہ سے اظہار محبت کرنا چاہتا ہے مگر نہیں کرتا۔ وجہ خود نظم میں ملاحظہ کیجیے:

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں ابھی اُس کو شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اُس کی اسیرِ غمِ الفت نہ کروں
اُس کو رسوا نہ کروں، وقفِ مصیبت نہ کروں
سوچتا ہوں کہ جلا دے گی محبت اُس کو
وہ محبت کی بھلا تاب کہاں لائے گی
خود تو وہ آتشِ جذبات میں جل جائے گی
اور دنیا کو اس انجام پہ تڑپائے گی
سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اُسے واقفِ الفت نہ کروں

یہ نظم کے پہلے اور آخری بند ہیں۔ غیر مناسب نہ ہوگا اگر ہم ان کا مختصر تجزیہ کرلیں۔ پہلے بند کے پہلے مصرعے میں محبوبہ کو سادہ و معصوم کہا گیا ہے۔ اختر شیرانی کی معصوم محبوبہ کو یاد کیجیے، یہ بھی

اسی کی ہم فطرت ہے۔ اپنے ہی خوابوں میں ڈوبی ہوئی شہزادی جو اپنی جنس سے بے خبر ہے۔ اب اختر شیرانی اور راشد کے رویوں کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھیے۔ اختر شیرانی کے لیے اس کی شہزادی یا سلمٰی ایک ایسی ہستی ہے جس پر وہ غائبانہ تعارف ہی میں لہلوٹ ہو جاتا ہے۔ ادھر وہ بھی تیار ہے اور اسے معلوم ہے کہ اس کا شہزادہ اس کا انتظار کر رہا ہے۔ چناں چہ پہلے تو رسماً دو چار خطوط میں چھیڑ چھاڑ چلتی ہے اور پھر ملاقات کی ٹھہرتی ہے۔ ملاقات میں بھی سوچنے سمجھنے کا کوئی کام نہیں، کیوں کہ ان کی محبت کا آغاز اور انجام پہلے سے متعین چیزیں ہیں۔ دونوں ایک دوسرے سے ملیں گے۔ ایک دوسرے کو ''شہزادہ شہزادی'' کہہ کر پکاریں گے اور پھر فطرت کی سجائی ہوئی سیج پر سہیلیوں کی طرح گلے میں بانہیں ڈال کر لیٹیں گے۔ اور اس پاک محبت پر ان کا خدا آسمان سے ان کے اوپر پھول برسائے گا۔ اس کے برعکس راشد صاحب کا معاملہ شروع ہی سوچ بچار سے ہوتا ہے۔ راشد اپنی محبوبہ کی اصلیت بھی جانتا ہے اور محبت کی بھی۔ اسے معلوم ہے کہ محبت صرف گل بھیاں کرنے کا نام نہیں ہے، نہ دامن میں پھول، چاند، ستارے وغیرہ لے کر محبوبہ کو پیش کرنے کا۔ وہ جانتا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جاتا ہے — اور دامن کے نیچے جاتے ہی معاشرے کی حدود شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ ابتدا ہے۔ اس کے بعد بات معاشرے سے قانون، قانون سے اخلاق، اخلاق سے مذہب اور مذہب سے خدا تک پہنچتی ہے۔ چوں کہ یہ مسائل پورے آدمی کے ہیں اس لیے راشد سوچتا ہے۔ اب نظم کا لب و لہجہ دیکھیے۔ مصرعے اختر شیرانی کی طرح رواں دواں نہیں ہیں۔ ان کے پیچھے جذبات کی کش مکش کا پتا چلتا ہے۔ یہ اختر شیرانی کے اشعار کی طرح رومان کا جھنجھنا ہاتھ میں لے کر اچھلتے کودتے نظر نہیں آتے۔ یہ نسبتاً آہستہ خرام اور کچھ سوچ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان میں نفسیاتی پیچیدگی کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک ہی نظر میں معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ رومانیت سے نکل کر آگے جانے والے کی شاعری ہے، اس میں لوٹ لگانے والے کی نہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ راشد صاحب اس سے نکلتے کیسے ہیں۔ پہلی نظم کے بعد بیچ کی چند ناقابل ذکر اور مشقیہ نظموں کو چھوڑ کر آگے بڑھیے۔ ''مکافات'' میں راشد صاحب کے ''میں'' کا حال دیکھنے کے قابل ہے:

گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا
کسی پہ روح نمایاں نہ ہو سکی میری
رہا ہے اپنی امنگوں پہ اختیار مرا

---

دبائے رکھا ہے سینے میں اپنی آہوں کو

وہیں دیا ہے شب و روز پیچ و تاب انھیں
زبانِ شوق بنایا نہیں نگاہوں کو
کیا نہیں کبھی وحشت سے بے نقاب انھیں
خیال ہی میں کیا پرورش گناہوں کو
کبھی کیا نہ جوانی سے بہرہ یاب انھیں

---

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا

---

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کرلیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھرلیتا
گناہ ایک بھی اب تک نہ کیوں کیا میں نے؟

راشد کا آدمی رومانیت سے کس طرح گتھم گتھا ہے؟ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اس نظم میں اوپر کا دھڑ نیچے کے دھڑ سے ملنے کے لیے بے تاب ہے تاکہ ایک مکمل وحدت بن جائے۔ مگر رومانیت نے اوپر کے دھڑ کو بتا رکھا ہے کہ نیچے کا دھڑ ناپاک ہے۔ اس کی بات نہیں سننی چاہیے۔ وہ گناہ کی طرف لے جاتا ہے۔ ابھی مسئلے کو اخلاقیات سے نہ اُلجھایئے۔ اخلاقیات آدمی کو گناہ سے روکتی ہے، پورا آدمی بننے سے نہیں بلکہ سچی اخلاقیات تو پیدا ہی پورے آدمی کے کرب سے ہوتی ہے۔ پورا آدمی اگر معاشرے کے دباؤ یا کسی بھی وجہ سے اپنی فطرت کے تقاضوں کو پورا نہیں کرسکتا تو اسے اس کرب کو برداشت کرنا پڑتا ہے۔ اسے یہ اجازت کسی طرح نہیں کہ وہ اپنی آسانی کے لیے اپنے آپ کو ٹکڑوں میں بانٹ لے۔ کیوں کہ ٹکڑوں میں بانٹ لینے کے صرف ایک ہی معنی ہیں، اپنے وجود کے چند حصوں کی طرف سے آنکھیں بند کرلینا۔ آنکھیں بند کرلینے سے وہ حصے اپنے اعمال سے تو باز نہیں رہتے، صرف آپ اپنے آپ کو یہ دھوکا دیتے ہیں کہ وہ کچھ نہیں کررہے ہیں۔ جھوٹی اخلاقیات یہیں سے شروع ہوتی ہے۔ رومانیت کا جھوٹ یہ ہے کہ وہ نچلے دھڑ کو ناپاک قرار دے کر اوپر کے دھڑ کی تقدیس کے نغمے گاتی ہے اور عین اسی کی ناک کے نیچے نچلا دھڑ بڑے دھڑلے سے صرف شیطان کا آلۂ کار بن جاتا ہے۔ انسان کا اصلی گناہ یہی ہے۔ لیکن راشد ابھی اصلی اور نقلی گناہ کے فرق سے واقف نہیں۔ وہ ابھی رومانیت کے اس شیطانی فریب میں مبتلا ہیں کہ ان کا اپنے پورے وجود کو تسلیم کرنا گناہ ہے۔ بہرحال جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں، انھیں اس فریب خوردگی کی پوری سزا مل رہی

ہے۔ نظم کا سب سے امید افزا پہلو یہ ہے کہ وہ اس فریب کو جس طرح محسوس کر رہے ہیں اسی طرح لکھ رہے ہیں۔ اور اپنے آپ کو کوئی دھوکا دینے کے لیے تیار نہیں۔ اس نظم کو پڑھ کر امید بندھتی ہے کہ اب رومانی آدمی ضرور شکست کھائے گا۔ دیکھیے کیا ہوتا ہے۔ لیکن اس سے پہلے صرف تقابلی دلچسپی کے لیے اختر شیرانی کی ایک نظم دیکھتے چلیے۔ یہ ایک تنہا نظم ہے جس میں رومانی اختر شیرانی کے بجائے اصلی اختر شیرانی ذرا سانس سی لیتا ہے۔ یعنی راشد کی طرح اس کے دل میں بھی یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ وہ اپنے نچلے دھڑ کو اوپر کے دھڑ سے ملا کر دیکھے۔ رات کا وقت ہے۔ لیلیٰ شب کے گیسو پریشان ہیں۔ ستاروں کی نگاہیں نشہ برسا رہی ہیں۔ واقعی بڑا سہانا وقت ہے۔ کیا اچھا ہو اگر اختر شیرانی ایک بار ہمت کر کے اپنے پورے وجود کو تسلیم کر لے۔ شاید اس کی اپنی طبیعت بھی اس پر مچل رہی ہے مگر اس کا نتیجہ آپ کو معلوم ہے کیا ہوگا، اختر شیرانی ''شہزادہ'' کی بلندیوں سے اتر کر صرف ''آدمی'' رہ جائے گا۔ جس میں نہ فرشتے کی پاکیزگی ہوتی ہے نہ روحوں جیسی معصومیت۔ جس کی بلندیوں کے ساتھ پستیاں لگی ہوئی ہیں اور لطافتوں کے ساتھ کثافتیں۔ اختر شیرانی اگر یہ آدمی بن گیا تو اسے شہزادی کی ضرورت نہیں رہے گی، نہ حور کی، نہ سلمیٰ کی۔ اسے اپنے ہی جیسی کسی ''معمولی'' عورت کو قبول کرنا پڑے گا۔ اس لیے اختر شیرانی بھی ڈر رہا ہے:

چار سو چھائی خاموشی و ظلمت کی سپاہ
نور و آہنگ نے لی راہ فرار
نیند کی تیغ سے جاگ اٹھا ہے خوابیدہ گناہ
شیر خوں خوار ہو جیسے بیدار

ڈرو نہیں شاعرِ رومان، یہ شیر صرف بہروپیے شہزادوں کا خون پیا کرتا ہے۔ یہ بہت اچھی طرح پہچانتا ہے کہ آدمی کائنات کی سب سے عظیم مخلوق ہے۔ اس لیے وہ آدمی کو دیکھ کر اس کے قدموں میں لوٹنے لگتا ہے۔ ہمت کرو۔ شہزادے سے، کسری آدمی سے، ٹوٹی پھوٹی مضحکہ انگیز اور قابلِ نفرت مخلوق سے گزر کر آدمی بن جاؤ۔ آپ نے قصے کہانیوں میں پڑھا یا سنا ہوگا کہ جب کبھی کوئی بلا اپنی محبوبہ یا محبوب کے پاس کسی آدمی کی موجودگی محسوس کرتی ہے تو ''مانس گند، مانس گند'' کہتی دوڑتی پھرتی ہے۔ سلمیٰ بھی ایک بلا ہے اور بلائیں ہزاروں روپ بدل سکتی ہیں۔ آپ دیکھیں گے وہ اپنے ''شہزادے'' کے پاس آدمی کے پہنچنے کی خبر سن کر کس طرح دوڑی دوڑی آئے گی۔ اس کا حلیہ بھی دیکھ رکھیے۔ معصوم اور مقدس صورت۔ گہرے غم ناک لہجے اور سوزناک آواز میں بولے گی۔ اندازِ تخاطب میں فرشتوں کی شان ہوگی۔ اس حلیے کو یاد رکھیے۔ یہ میں نے آپ کو شناخت بتا دی ہے جس سے آپ ہر بلا کو پہچان سکتے ہیں، چاہے اس کا کوئی بھی روپ ہو۔ انسانیت کے سارے جھوٹے مسیحاؤں کا روپ

یہی ہوتا ہے۔ دیکھیے سلمٰی بھی اختر شیرانی کی مسیحائی کے لیے آرہی ہے تا کہ اسے ''گناہ'' سے بچائے:

یہ سماں دیکھ کے اک حور وہاں آتی ہے
مشک بو زلفوں کو لہرائے ہوئے
اور نظر اس ہوس آباد پہ دوڑاتی ہے
فرطِ تقدیس سے گھبرائے ہوئے
عالمِ یاس میں مبہوت سی رہ جاتی ہے
اشکِ غم آنکھوں میں چھلکائے ہوئے
چاند کی روشنی اک نشہ سا برساتی ہے
سینۂ صاف پہ لہرائے ہوئے

اچھا سینہ دکھا کر دعوت بھی دی جارہی ہے۔ بہ قول راشد ''حسرتِ اظہارِ شباب'' آگے سنیے:

اک فرشتوں کے سے لہجے میں وہ کرتی ہے خطاب
آہ وہ لہجہ حزیں و غم ناک
کہ تم اے راہزنِ عصمت و آوارہ شباب
سر خوش و بے خود و مست و ناپاک

کیا لہجہ ہے؟ گویا بائبل کی آیات دہرائی جارہی ہیں۔ خیر پوری نظم تو ''معصومیت'' کے عنوان سے ''صبحِ بہار'' میں دیکھیے۔ ہمیں تو اختر شیرانی کے انجام سے دلچسپی ہے۔ نظم کا آخری بند دیکھیے:

آئے گا ایک دن آئے گا کہ شرماؤ گے تم
اور میں ہاتھوں سے نکل جاؤں گی
عالمِ یاس میں میرے لیے گھبراؤ گے تم
اور میں صورت بھی نہ دکھلاؤں گی
پچھلی بد ذوقیوں کو ذہن میں جب لاؤ گے تم
شرم بن کر تمھیں شرماؤں گی

''بد ذوقی'' کے الفاظ نے کیا مزہ دیا ہے۔ واقعی بن جانا ''شاعرانہ'' خوش ذوقی کے خلاف ہے۔ آخری شعر ہے:

یاد کر کے مجھے پھر روؤ گے پچھتاؤ گے تم
میں مگر ہاتھ نہیں آؤں گی

میرا خیال ہے کہ اس آخری شعر کی دھمکی پر اختر شیرانی اُسے نکاح کا پیغام دے دیتے تو

مزہ آجاتا۔ مگر نکاح تو ہمارے پیغمبرِ رومان کی شریعت میں شعریت کا خون ہے۔ اس سے ''بچوں کا فحش ترانہ'' پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے اختر شیرانی پھر وہی ادھورے کا ادھورا رہ جاتا ہے۔ سلمٰی کا شہزادہ! ن م راشد کی محبوبہ بھی کچھ سلمٰی سے ملتی جلتی ہے۔ البتہ راشد چوں کہ رومانیت کی دلدل سے نکلنے کی کوشش کر رہا ہے، اس لیے اس ''حور'' کے ''تقدس'' سے دبک کر اپنے مصنوعی خول میں چھپنے کے بجائے اس پر تنقید شروع کر دیتا ہے۔ اس تنقید کی تفصیل ''حزنِ انسان'' میں ملاحظہ کیجیے:

جسم اور روح میں آہنگ نہیں

لذت اندوزِ دل آویزیٔ موہوم ہے تو

تجھ کو ہے حسرت اظہار شباب

اور اظہار سے معذور بھی ہے۔

جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے

(''لذت اندوزِ دلآویزیٔ موہوم'' کا ٹکڑا دیکھیے۔)

(وہی سینہ دکھانے والی بات۔ مگر یہ ٹھنڈی گرمیاں ہیں)۔

اس قدر سادہ و معصوم ہے تو

پھر بھی نیکی ہی کیے جاتی ہے

کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو

اس کے بعد جسم کی عظمت کا بیان ہے اور بہت خوب صورت ہے:

جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور

منبعِ کیف و سرور

نارسا آج بھی ہے شوق پرستارِ جمال

---

اک زمستاں کی حسیں رات کا ہنگام تپاک

اس کی لذات سے آگاہ ہے کون

عشق ہے تیرے لیے نغمۂ خام

کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو

ہندوستان اگر اس وقت راشد کی اس نظم کو سمجھ لیتا اور رومانیت اس کے لیے عشق کا ''نغمۂ خام'' بن جاتی تو شاید میں یہ مضمون لکھتا تو سہی مگر اس طرح نہیں۔ مگر خود بقول راشد:

آہ انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی

حسن بے چارے کو دھوکا دیے جاتا ہے

ذوقِ تقدیس پہ مجبور کیے جاتا ہے

یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا اگر میں اس نظم پر حیات اللہ انصاری صاحب کی تنقید بھی آپ کو سناؤں۔ یہ تنقید ہی ۱۹۳۶ء والی نسل کو دس سال کے اندر اندر لے ڈوبی۔ انصاری صاحب فرماتے ہیں:

''راشد صاحب کے گناہ وثواب کے تخیل میں عیش پرستی اور 'خود غرضی' ایک نظریے کے روپ میں آکر شامل ہوجاتے ہیں۔ یہ نظریہ 'حزنِ انسان' میں آکر بہت واضح ہوجاتا ہے۔ اس نظم کے اوپر بریکٹ میں لکھا ہوا ہے۔ 'افلاطونی عشق پر ایک طنز۔ اور نظم پڑھو تو اس میں طنز اور ظرافت کی جھلک تک نہیں۔ (خوب، معلوم ہوتا ہے کہ حضرت نظم کو بس بریکٹ ہی میں سمجھتے ہیں، اور یہ طنز کے ساتھ ظرافت اپنی طرف سے چپکا دی؟) پھر طنز کیسے ہوگیا؟ بہت غور کرنے سے پتا چلتا ہے کہ شاعر کے تحت الشعور میں یہ بات بطور اصولِ مسلمہ کے موجود ہے کہ انسان کو چاہیے کہ صرف اس اصول پر عمل پیرا ہو جس سے اپنے جسم کو راحت ملے۔ (تھوڑا سا اور غور کرکے پتا چلایئے کہ تحت الشعور کے بجائے یہاں تو جو چیز ہے شعور میں ہے۔ تحت الشعور میں صرف رومانیوں کے رہتی ہے) لیکن محبوبہ کی یہ حالت ہے:

جسم نیکی کے خیالات سے مفرور بھی ہے
پھر بھی نیکی ہی کیے جاتی ہے

محبوبہ کے اس رویے پر تیکھا ہوکر راشد فقرہ کستا ہے، کس قدر سادہ و معصوم ہے تو! (چلیے طنز نہ سہی، فقرہ کسنے کا تو آپ نے بھی اعتراف کیا) اسی اصول کی بنا پر راشد اس نظم کو طنز کہتا ہے۔ یہ تن پرستی اصول کیسے بن گئی؟'' (اجی صاحب یہ ''تن پرستی'' یا ''من پرستی'' نہیں ہے۔ آدمی کو اس طرح کسر بنانا تو آپ جیسے لوگوں کو مبارک ہو۔ یاں تو تن اور من کو ایک ساتھ جوڑا جارہا ہے) حیات اللہ انصاری کا یہ طویل اقتباس میں نے صرف اس لیے نقل کیا ہے تاکہ آپ اس وقت کے ہندوستان کے ایک بہت بڑے طبقے کی نفسیاتی حالت کو اچھی طرح سمجھ لیں۔ اختر شیرانی کی مسخ شدہ مخلوق ایک طرف۔ اور حیات اللہ انصاری ٹائپ کے بقراط اور ان کی ذرّیات دوسری طرف۔ پھر جمال پرستوں، فطرت پرستوں، قوم پرستوں کی لاکھوں کروڑوں کسری شکلیں اس پر مستزاد۔ ان حالات میں راشد اپنا کام کر رہا تھا اور راشد کے ساتھ ہندوستان کا نیا نوجوان، پورا غیر کسری نوجوان، انسانی شکل کی ان غیر انسانی بلاؤں کے جنگل میں اپنا راستہ ڈھونڈ رہا تھا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ آگے چل کر خود حضرت انصاری یہ تسلیم کرلیتے ہیں کہ ''شہوت حیوانی بقائے نسل کے لیے ضروری ہے۔ اور اگر یہ جذبے تن درست حالت میں نہ پایا جائے تو نسلِ انسانی اور افراد، دونوں کو نقصان پہنچتا ہے'' معلوم ہوتا ہے کہ سب معلومات بس کتابیں رٹ رٹا کر ہی حاصل ہوئی ہیں، ورنہ یہ لکھتے کہ ہماری پوری قوم کی شہوت ایک مہلک مرض یعنی رومانیت (جنسی، سیاسی) میں مبتلا ہے، اور راشد اسی کے خلاف جدوجہد کرکے ان نفسیاتی الجھنوں کو شعور میں لاکر ان کا علاج کر رہا ہے جنھوں نے جنس کے بنیادی

اور اہم جذبے کو نقصان پہنچا کر نسل انسانی اور افراد، دونوں کو نقصان پہنچایا ہے۔ آخر میں اتنا اور عرض کروں کہ جناب انصاری! یہ شاعری ہے۔ یہ انسانوں کا علاج اس طرح نہیں کرتی جس طرح صحافت کرتی ہے۔ اس کا طریقہ تو یہی ہے کہ جو نفسیاتی الجھنیں قوم کے یا نسل انسانی کے اجتماعی لاشعور میں پروان چڑھ رہی ہوں، انھیں اپنے عمل سے شعور میں لے آئے۔ اچھا صاحب، اب آپ یہ تو دیکھ چکے کہ راشد کا ''میں'' رومانیت کی دلدل سے ابھر کر نکل آنے کی کتنی جان توڑ کوشش کر رہا ہے۔ اب یہ دیکھیے کہ راشد اس جنگ میں کتنا کامیاب ہوتا ہے۔ ہمیں سب سے پہلے ''حزنِ انسان'' کی محبوبہ اور ''مکافات'' کے عاشق کو کہیں ملانا چاہیے تاکہ یہ جوڑا مکمل ہو جائے۔ ان دونوں کی حالت آپ جدا جدا دیکھ چکے ہیں۔ ادھر محبوبہ صاحبہ ہیں کہ اندر ہی اندر کھنچی جا رہی ہیں مگر اوپر سے سادہ و معصوم بنی ہوئی ہیں۔ ادھر عاشق صاحب ہیں کہ اندر سے گناہ کی حسرت میں سوکھے جا رہے ہیں مگر محبوبہ کا ہاتھ پکڑنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ یہ ہے اختر شیرانی اور سلمیٰ کی ''ملکوتی محبت'' کا بھگتان جو ۱۹۳۶ء کے بعد آنے والی نسل کو بھگتنا پڑا۔ نچلا دھڑ جب ایک مرتبہ بھوت بن جائے تو بڑی مشکل سے قابو میں آتا ہے۔ ہمیں دیکھنا ہے کہ راشد اس بھوت کو کس طرح قابو میں لاتے ہیں۔

راشد صاحب اپنی نظم ''میں اسے واقفِ الفت نہ کروں'' میں جس سوال سے الجھ رہے تھے، گناہ اور محبت میں اس کا ایک دلچسپ حل ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ یعنی محبوبہ سے اظہارِ محبت کر دیتے ہیں مگر جنس کا پہلو بچا جاتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''یہ ٹھیک ہے کہ عورت اور مرد میں جنسی تعلق ہوتا ہے، اور یہ بھی ٹھیک ہے کہ یہ تعلق گناہ ہے۔ (اگر بغیر نکاح کے یا نکاح کے بعد بھی جیسا کہ اختر شیرانی کا خیال ہے؟) مگر میں یہ گناہ بہت سی دوسری عورتوں کے ساتھ کر چکا ہوں اور تجربے سے یہ بات معلوم کر چکا ہوں کہ یہ بہت مہلک چیز ہے اور انسان کو بالکل تباہ کر دیتی ہے۔ اس لیے تم سے میری محبت جنسی تعلق کے بغیر ہوگی۔'' یہ تو ہوا محبوبہ سے ان کے مکالمے کا خلاصہ۔ اب نظم ملاحظہ کیجیے:

گناہ کے تند و تیز شعلوں میں روح میری بھڑک رہی تھی
ہوس کی سنسان وادیوں میں مری جوانی بھٹک رہی تھی

-----------

مجھے خسِ ناتواں کے مانند ذوقِ عصیاں بہا رہا تھا
گناہ کی موج فتنہ ساماں اٹھا اٹھا کر پٹک رہی تھی
شباب کے اوّلیں دنوں میں تباہ و افسردہ ہو چکے تھے
مرے گلستاں کے پھول جن سے فضائے طفلی مہک رہی تھی

غرض جوانی میں اہرمن کے طرب کا سامان بن گیا میں
گنہ کی آلائشوں میں لتھڑا ہوا اک انسان بن گیا میں

عاشق کو بھی اپنے مطلب کے لیے کیسے کیسے پلاٹ گھڑنے پڑتے ہیں، یہ تو آپ اپنے تجربے سے بھی جانتے ہوں گے۔ راشد کا پلاٹ بھی بالکل سیدھا سادا ہے، اچھا صاحب اس کے بعد کیا ہوا:

ہوا ہوں بیدار کانپ کر اک مہیب خوابوں کے سلسلے سے
اور اب نمودِ سحر کی خاطر ستم کشِ انتظار ہوں میں
بہارِ تقدیس جاوداں کی مجھے پھر اک بار آرزو ہے
پھر ایک پاکیزہ زندگی کے لیے بہت بے قرار ہوں میں
مجھے محبت نے معصیت کے جہنموں سے بچالیا ہے
مجھے جوانی کی تیرہ و تار پستیوں سے اٹھالیا ہے

پہلے شعر میں جیسا کہ آپ نے تاڑ لیا ہوگا ''مہیب خوابوں'' کا لفظ گناہوں کی تباہ کاری کی اس فرضی داستان کی اصل حقیقت فاش کر رہا ہے۔ بہرحال چلیے انگلی پکڑنے کی اس تکنیک کے سہارے اظہارِ محبت تو ہوا۔ اب انتظار اس بات کا کرنا ہے کہ یہ ڈرا ہوا جوڑا مصنوعی تقدس اور پاکیزگی کی اس پوٹ کو اٹھائے رہتا ہے یا اس میں اتنی جان ہے کہ اپنے پورے وجود کو تسلیم کر لے؟

''طلسمِ جاوداں'' راشد کی خوب صورت ترین نظموں میں سے ایک ہے۔ یہاں تک کہ جناب انصاری بھی اس کے قائل ہو گئے ہیں، گو سمجھ میں تو کا ہے کو آئی ہوگی۔ خیر نظم کا آغاز دیکھیے:

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے
اپنی آنکھوں کے طلسمِ جاوداں میں بہنے دے
تیری آنکھوں میں ہے وہ سحرِ عظیم
جو کئی صدیوں سے پیہم زندہ ہے
انتہائے وقت تک پائندہ ہے

پہلے مصرعے میں محبوبہ کو باتوں میں وقت کھونے سے منع کیا گیا ہے۔ یاد رہے یہ وہی رومانی محبوبہ ہے جس سے آپ ''حزنِ انسان'' میں متعارف ہو چکے ہیں۔ رومانیت کی ابتدا جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں، ایک احساسِ کمتری ہے جو پہلے اپنی ایک تخیلی شخصیت پروان چڑھاتی ہے اور پھر اپنے محبوب کی (شہزادہ شہزادی)۔ لیکن چوں کہ یہ صرف تخیلی شخصیتیں ہیں اس لیے ان دونوں کا رابطہ صرف ایک ہی چیز سے قائم ہوتا ہے ''باتوں'' سے۔ اختر شیرانی کی رومانیت کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم دیکھ چکے ہیں

کہ ان کے اور سلمیٰ کے رومان کی انتہا یہ ہے کہ فطرت کی سجائی ہوئی سیج پر لیٹ کر نکہت و نور کی باتیں کریں۔ (یاد آیا کہ ماہنامہ ''ساقی'' دہلی نے ایک مرتبہ ایک بہت مقبول نمبر نکالا تھا ''باتیں نمبر''۔ اس کے ساتھ اس زمانے کی سیکڑوں غزلیں یاد کیجیے جن کی ردیفیں باتیں، بات کرو، باتیں کریں، بات گئی وغیرہ ہیں۔ کہیں اس میں اُس وقت کے ہندوستان کی اجتماعی ذہنیت کی کوئی رمز تو نہیں پوشیدہ ہے؟) باتوں سے زیادہ وہ کر بھی کیا سکتے تھے۔ نچلا دھڑ تو ہے ہی نہیں۔ انھیں تو سارا مزہ باتوں ہی میں لوٹ لینا ہے۔ ''حزنِ انسان'' کی محبوبہ کو ''گناہ اور محبت'' کے بعد راشد صاحب راہ پر تو لے آئے ہیں مگر اس بے چاری کو ابھی پرانی لت سے چھٹکارا نہیں ملا۔ باتوں کے بغیر اسے کچھ لطف ہی نہیں آتا۔ اور آپ جانتے ہیں کہ ان باتوں کا موضوع کیا ہوتا ہے: مجھے شہزادی کہہ، میں تجھے شہزادہ کہوں۔ ورنہ اس کے بغیر دونوں صرف عورت اور مرد رہ جائیں گے۔ رومانیت کہاں سے پیدا ہوگی؟ اختر شیرانی اور سلمیٰ کا دل پسند کھیل یہی تھا۔ اب راشد کی باتیں سنیے:

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اٹھا کر تو مجھے
قافلے بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیر قدیم (لیجیے ساری دنیا کے شہزادوں
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا شہزادیوں کو لپیٹ دیا ہے)
دشت و صحرا میں کوئی آوارہ شہزادہ کہیں
اور کوئی جاں باز کہساروں سے ٹکراتا ہوا (یہ رومانی جوڑوں کی باتوں کے
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا دلچسپ ترین موضوعات ہیں)
.................................... (یہ نقطے بھی ایک مصرع ہیں)
قافلے بن کر گزر جاتے ہیں سب
قصہ ہائے مصر و ہندوستان و ایران و عرب

ایک کمال دیکھیے۔ چوتھے مصرعے سے ''اساطیر قدیم'' کی تفصیلات بیان کرنی شروع کی ہیں مگر اس بد دلی سے جیسے کوئی طویل باتوں کی تلخیص کرتا ہے۔ چناں چہ آٹھویں مصرعے تک پہنچتے پہنچتے صرف نقطے باقی رہ جاتے ہیں۔ نقطوں کا مطلب ہے تفصیلات آپ خود بھر لیں۔ یعنی جس طرح بات مختصر کرنے کے لیے ہم لوگ ''وغیرہ وغیرہ'' کا استعمال کرتے ہیں اور اس کے بعد پھر وہی اصرار:

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت

اس کے بعد راشد صاحب محبوبہ کو قربت کا اصل مفہوم سمجھاتے ہیں:

آج میں ہوں چند لمحوں کے لیے تیرے قریب

سارے انسانوں سے بڑھ کر خوش نصیب (پھر خوش کیا ہے)
چند لمحوں کے لیے آزاد ہوں
تیرے دل سے اخذِ نور و نغمہ کرنے کے لیے
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھرنے کے لیے

اب نظم کا ایک بہت نازک ٹکڑا آتا ہے:

ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا

حیات اللہ انصاری صاحب کو اس پر اعتراض ہے کہ راشدؔ ایذا دہی کے مرض میں مبتلا ہے، اس لیے محبوبہ سے خلوت کرتے ہوئے بھی اس حرکت سے باز نہیں آتا۔ ان کا کہنا ہے کہ یہاں ''ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا'' کہنے کی ایذا دہی کے سوا اور کوئی تک نہیں ہے۔ خیر 'تک بے تک کا حال تو وہی جانیں جو شاعری کو صرف 'تک بندی سمجھ کر پڑھتے ہیں۔ لیکن اس مصرعے کو نکال دیجیے تو نظم میں ناقابلِ برداشت خلا پیدا ہو جائے گا۔ یاد رہے کہ اخترؔ شیرانی صاحب سلمیٰ کو یہ پٹی پڑھا چکے ہیں کہ ان دونوں کی محبت اور اس کے ذریعے سے وہ دونوں خود بھی ابدی ہیں۔ راشدؔ کی محبوبہ چوں کہ رومانی رہ چکی ہے اس لیے وہ بھی اسی خبط میں مبتلا ہے۔ رومانیت، جنسی ملاپ سے بچنے کے لیے اسی قسم کے ڈھکوسلے پیدا کرتی ہے۔ ورنہ عام انسانی جوڑے کی ابدیت کا کوئی امکان ہے تو صرف نسلی تسلسل کے ذریعے۔ اور نسلی تسلسل صرف باتوں سے قائم نہیں رہتا۔ اب اس مصرعے کے معنی ''ایذا دہی'' کے بجائے یہ نکلتے ہیں کہ راشدؔ اسے ''رومانی ابدیت'' کے بے معنی چکر سے نکال کر حقیقی ابدیت کا راستہ دکھا رہے ہیں:

وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر خود بے کراں ہو جائے گا

''تو اگر چاہے'' کا مطلب ہے، جنسی ملاپ پر محبوبہ کی رضامندی۔ لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ باتیں بند ہوں اور جذبے کو صرف خوب صورت لفظوں میں تحلیل کرنے کے بجائے اسے اپنے اندر خاموشی سے محسوس کیا جائے:

مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون
روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون

یہاں شاید محبوبہ باتوں سے رُک جاتی ہے اور اس کے نتیجے کے طور پر:

دیکھ اس جذبات کے نشّے کو دیکھ

تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہوگئی
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے
مجھ کو اپنی روح کی تکمیل کر لینے بھی دے

یہ نظم کا خاتمہ ہے۔ ہم وثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ راشد کی محبوبہ اس وقت جنسی ملاپ پر رضامند ہوتی ہے یا نہیں۔ لیکن ایک بات کا پتا ضرور چل جاتا ہے کہ اس کے جھوٹے رومانی خول میں چھپی ہوئی اصلی عورت پہلی بار ایک گہرا سانس بھر کر آہستہ آہستہ آنکھیں کھول دیتی ہے۔ یہ دو مصرعے پھر پڑھیے:

دیکھ اس جذبات کے نشہ کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہوگئی

مضمون طویل ہوتا جا رہا ہے اور ابھی مجھے طویل سفر طے کرنا ہے۔ اس لیے میں ان نظموں کی تفصیل میں نہیں جاؤں گا جہاں ''مکافات'' اور ''حزنِ انسان'' کے ہیرو ہیروئین جنسی ملاپ کے مختلف مرحلوں سے گزرتے ہیں۔ مجھے اس وقت صرف اتنا ہی دکھانا تھا کہ راشد کی نظم نے پہلے تو رومانی انسان کی نفی کی اور اس کے نچلے دھڑ کو اوپر کے دھڑ سے جوڑ کر پورا آدمی بنا دیا۔ اور جب یہ آدمی مکمل ہوگیا تو اس نے اپنی محبوبہ کو بھی مکمل کر لیا (یہاں ایک بات پر اور غور کیجیے۔ کیا یہ عمل اپنی پوری تفصیلات اور نزاکتوں کے ساتھ اردو شاعری کی کسی اور مروجہ صنف میں دکھایا جا سکتا ہے؟ یہ ہے مواد اور ہیئت کا ناگزیر رشتہ) پھر بھی چوں کہ دونوں رومانی ذہنیت کا شکار رہ چکے ہیں، اس لیے رومانیت کا بھوت مختلف شکلوں میں ان کی تکمیل میں کھنڈت ڈالتا رہتا ہے۔ اور راشد نے ان کا بیان بھی بڑی ذہنی دیانت داری کے ساتھ کیا ہے۔ شاعری بہرحال کمیونسٹ پارٹی کا منشور تو نہیں ہوتی۔ راشد کا یہ کارنامہ کیا کم ہے کہ نئی نظم کی روایت میں پہلی بار اس نے ہمیں وہ پورا عمل دکھایا جس کے ذریعے ہم رومانیت اور کسری آدمی کے بھوتوں سے نجات پا سکتے ہیں۔ ان معنوں میں راشد کی ''ماورا'' صرف نئی نظم ہی میں نہیں، پوری اردو شاعری (اگر اسے ایک مکمل تاریخی تسلسل کی روشنی میں دیکھا جائے) میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اب تک اسے اہلِ مکتب کی غلطی اور خود راشد کی مرض کی حد تک بڑھی ہوئی جدیدیت پرستی اور اردو شاعری کی قدیم روایت سے ناقابلِ معافی اور ناقابلِ تلافی بے خبری کے باعث اردو شاعری کی قدیم روایت سے بغاوت کے طور پر سراہا گیا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ ''ماورا'' میں اردو شاعری ایک بار پھر اسی قدیم روایت سے رشتہ جوڑ لیتی ہے جس میں کسری آدمی کے بجائے پورا آدمی بولتا ہے۔ آخر میں ایک ہول ناک بات۔ ابھی میں نے ''ماورا'' کی چند نظموں کے ذریعے دکھایا ہے کہ ۱۹۳۶ء کے آس پاس کے زمانے میں کس

شاعری اس سے پیدا ہوئی، بالآخر پورا آدمی بننے میں کامیاب ہوجاتی ہے۔ ہول ناک بات یہ ہے کہ اسی کتاب میں وہ عمل بھی دکھایا گیا ہے جس سے گزر کر دس سال کے اندر اندر یہ آدمی پھر ٹوٹ پھوٹ کر ٹکڑوں میں بکھر جاتا ہے اور ۱۹۶۱ء تک پہنچتے پہنچتے ہم سب اور ہم سب کے ساتھ راشد صاحب بھی خود فراموشی کی اس بھول بھلیاں میں گم ہوجاتے ہیں جو شاید غدر کے تاریک ترین دور میں بھی اتنی تاریک نہیں تھی۔ غدر کے بعد پورا آدمی ٹوٹ پھوٹ کر سیاسی، اخلاقی، اصلاحی، رومانی آدمی کی شکل میں زندہ رہا تھا۔ ۱۹۶۱ء میں یہ ساری شکلیں بھی موت کے گھاٹ اتر رہی ہیں، جس کا ثبوت یہ ہے کہ ہمیں سیاست، اخلاق، اصلاح، رومان، کسی چیز سے بھی کوئی دلچسپی پیدا نہیں ہوتی۔ یہ صورتِ حال یقیناً پہلے سے بھی زیادہ ہول ناک ہے، اور ہمیں نہیں معلوم کہ اس کے آگے کیا ہے کیوں کہ (نئی نسل مجھے معاف کرے) شاعری نے ہمیں راستہ دکھانا چھوڑ دیا ہے۔

یہاں آپ پوچھ سکتے ہیں کہ آخر راشد صاحب کو کیا ہوا؟ میرے سامنے ایک اس سے بھی بڑا سوال ہے۔ آخر ہندوستان کی اس نئی نسل کو کیا ہوا جو راشد کی شاعری کے ساتھ ساتھ ۱۹۳۶ء میں ابھری تھی، اور اس قوت کے ساتھ کہ سارے ہندوستان کی نگاہیں اس پر لگ گئی تھیں۔ یہ کوئی مذاق نہیں ہے کہ ۱۹۳۶ء کی تحریک کو ٹیگور، پریم چند اور مولانا حسرت جیسے بزرگوں کی سرپرستی حاصل ہوئی تھی۔ سجاد ظہیر صاحب نے اپنی تصنیف ''روشنائی'' میں اس کا سارا کریڈٹ ''ترقی پسندوں'' کو دیا ہے۔ چلیے اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں۔ مگر تب ترقی پسندی کا مفہوم اتنا تنگ نہیں تھا جتنا محترمی (اسٹالن کے گھونسے کی شکل والے) علی سردار جعفری کے دورِ عروج میں ہوا۔ اس وقت تو ہر نیا لکھنے والا ترقی پسند تھا۔ یہاں تک کہ ہمارے عسکری صاحب بھی جن کا نام تک قبلہ سجاد ظہیر نے اپنی تصنیف لطیف میں نہیں لیا ہے۔ اور آخر میں ایک اس سے بھی بڑا سوال۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ادیب اور اس کا قاری ہم شکل ہوتا ہے تو پھر یہ بھی سوچنا پڑے گا کہ راشد کا قاری کہاں گیا۔ راشد کا اور میراجی کا اور منٹو کا اور عصمت کا۔ کیا رومانیت کی بلا سے بچنے کے بعد اسے کوئی اور بلا اُچک لے گئی؟ افسوس کہ ان سوالوں کے بنے بنائے جواب ہمیں بازار میں نہیں ملتے۔ کیا ایسا نہیں ہوسکتا کہ ہم سب مل جل کر ان پر غور کریں؟

لیکن ٹھہریے۔ ان سوالوں کے چکر میں پڑ کر میں میراجی کو تو بھول ہی گیا۔

آیئے چند لمحے اردو کے اس بدنام شاعر کے ساتھ گزاریں جسے اُس کے بہترین مداحوں نے بھی صرف میراسین کے اصلی یا فرضی عاشق کی حیثیت سے یاد رکھا اور یہ بھول گئے کہ ہندوستان کی بے قرار حقیقت نگر اور سوگوار روح میراجی کی شاعری کے ذریعے کس کھوئی ہوئی ہم آہنگی کی تلاش میں ہے؟

میراجی کی شاعری کے بارے میں ایک اعتراف پہلے ہی کرلوں۔ ان سے اپنی ساری دلچسپی کے باوجود میں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ انھیں میں نے پوری طرح سمجھ لیا ہے۔ ان کے بہت سے

میراجی کی شاعری کے بارے میں ایک اعتراف پہلے ہی کرلوں۔ ان سے اپنی ساری دلچسپی کے باوجود میں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ انھیں میں نے پوری طرح سمجھ لیا ہے۔ ان کے بہت سے عجیب عجیب قصے، لطیفے اور واقعات مختلف ذرائع سے مجھ تک پہنچے ہیں جن کے متعلق میں ایک بات بہت وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ ممکن ہے مجھے ان پر کچھ حیرت ہوئی ہو لیکن گھن کبھی نہیں آئی۔ مرد مجرد کے مشغلوں کا مزہ کچھ مرد مجرد ہی جانتے ہیں۔ کون کہہ سکتا ہے کہ اس نے بارہ سے اٹھارہ سال کی عمر تک بدن کے اس حصے کو ہاتھ نہیں لگایا جسے چھونے کے لیے میراجی پتلون کا استر غائب رکھتے تھے۔ لیکن یہ ہمت صرف میراجی کو ہوئی کہ وہ اسے چھپانے یا گندی بات سمجھ کر بھول جانے کے بجائے اپنے شخصی ارتقا کا ایک لازمی جزو سمجھ کر قبول کرلے۔ مجھے تسلیم ہے کہ یہ چیز یقیناً مریضانہ بن جاتی ہے اگر عمر کے ایک خاص حصے کے بعد بھی باقی رہے، تو اس کے لیے ہم میراجی کی نفسیاتی عمر ان کی شاعری سے متعین کریں گے۔ اگر واقعی شاعری میں میراجی کی عمر صرف اٹھارہ برس ہی رہ جاتی ہے تو ان کی قسمت۔ میری ان سے کوئی رشتے داری تو نہیں لگتی۔ اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی دیکھنا پڑے گا کہ اس فعل کے بارے میں ان کا ذہنی رویہ کیا ہے؟ مشغلوں سے پورا مزہ لینے کا طریقہ یہ ہے کہ آدمی یہ بھول جائے کہ وہ یہ لذت ہاتھوں کے ذریعے حاصل کررہا ہے۔ بھولنے کے ذرائع مختلف ہوسکتے ہیں۔ کوئی خیالی پیکر، کسی حسینہ کی تصویر، کسی دوشیزہ کے کپڑے، حسب توفیق واستطاعت کوئی چیز ایسی ہونی چاہیے جسے آپ عورت کا نعم البدل سمجھ لیں۔ اور کیا اچھا ہو اگر آپ اس کا کوئی اچھا سا نام بھی رکھ لیں۔ چلیے سلمیٰ ہی سہی۔ اور فعل کے دوران اسے بار بار دہراتے رہیں۔ اس سے لطف دوگنا چوگنا ہوجاتا ہے۔ اب ہم میراجی کی شاعری میں یہ بھی دیکھیں گے کہ وہ اس فعل سے کتنا لطف اٹھاتے ہیں؟ نیز یہ بھی کہ اس فعل کو شاعرانہ تجربے کا موضوع بناتے ہوئے وہ ذہنی طور پر بے خبر رہنے کی کوشش کرتے ہیں یا باخبر؟ آپ کو یاد ہوگا، اختر شیرانی کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے انھیں ''آج کی رات'' میں یہی فعل کرتے ہوئے پکڑ لیا تھا جب کہ وہ خود بالکل بے خبری کے عالم میں تھے: آج کی رات اُف او میرے خدا، آج کی رات۔ اور اگر ان تمام سوالوں کے جواب میں ہماری ساری تفتیش کا نتیجہ یہ نکلے کہ میراجی نے شاعرانہ تجربے کا کھٹ راگ صرف اس لیے پالا تا کہ وہ تمام چیزیں جو آگے چل کر فرد کی نفسیاتی الجھنوں کا باعث بنتی ہیں اور اسے اندر سے توڑ کر ٹکڑوں میں بانٹ دیتی ہیں، شعور میں لائی جائیں تو ہم ان سے رشتے داری نہ ہونے کے باوجود انھیں اردو شاعری میں ان کا اصل مقام دینے سے گریز نہ کریں گے۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر ہم یہ دیکھیں گے کہ میراجی کی شاعری کا آدمی کس حد تک پورا آدمی ہے۔

آیئے اب سب سے پہلے اس بدنام نظم کو دیکھیں جس کے ذریعے میراجی کی شاعری میں

مریضانہ ذہنیت ڈھونڈی جاتی ہے —— ''لبِ جوئبارے''۔''لبِ جوئبارے'' کے بارے میں ایک بات تو یہ یاد رکھیے کہ یہ ۱۹۴۱ء کی نظموں میں سے ایک ہے۔ اور میرا جی کا نظموں کا مجموعہ ۳۴۔۱۹۳۳ء کی نظموں سے شروع ہوتا ہے۔ گویا میرا جی نے یہ نظم اپنی شخصیت اور شاعری کی پختگی کے دور میں لکھی۔ اِس لیے اِس پر جلد بازی میں کوئی حکم نہیں لگانا چاہیے۔ نظم کا موضوع جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے، استمنا بالید ہے اور میرا جی نے اس موضوع کو اس کی تمام تفصیلات کے ساتھ شعوری طور پر پیش کیا ہے۔ یہ ایک واضح شاعرانہ تجربہ ہے، نہ کہ شاعر کی کسی ڈھکی چھپی خواہش کا ڈھکا چھپا اظہار۔ ڈھکی چھپی خواہش کا ڈھکا چھپا اظہار وہ ہوتا ہے جس میں اظہار کرنے والا خود اپنی حالت سے آگاہ نہ ہو، مثلاً کوئی اپنی گفتگو میں ہاتھ اس طرح ہلائے جیسے استمنا بالید کر رہا ہو یا بات کرتے ہوئے بیچ بیچ میں خالص جنسی قسم کی سسکی بھرے۔ میرا جی نے اس کے بالکل برعکس شعوری طور پر اسے اپنے شاعرانہ تجربے کا موضوع بنایا ہے۔ نظم کے ابتدائی بند میں میرا جی ایک عورت کے پیشاب کرنے کا منظر دکھاتے ہیں۔ نظم کا ''میں'' جو ضروری نہیں کہ خود شاعر ہی ہو، عورت کو ایک جھاڑی کے پیچھے سے پیشاب کے لیے بیٹھتے دیکھتا ہے۔ جھاڑی بالکل قریب ہے۔ وہ بہت آسانی سے پیشاب کرنے کا تمام عمل دیکھ سکتا ہے۔ مگر اس میں ایک نفسیاتی جھجک ہے اس لیے وہ منھ پھیر لیتا ہے۔ اس اثنا میں عورت اُٹھ کر چل دیتی ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے وہ اس ''میں'' کا تلازمۂ خیال ہے۔ صرف اتنی سی جھجک کی بنا پر کہ اُس نے اپنی ایک خواہش کو دبایا، اسے استمنا بالید کی سزا بھگتنی پڑتی ہے۔ اس جھجک کو نمایاں کرنے کے لیے ایسے مصرعے نظم میں بار بار آتے ہیں:

یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے

یا

نغمہ بیدار ہوا تھا جو ابھی، کان ترے
کیوں اسے سن نہ سکے، سننے سے مجبور رہے

نظم کا خاتمہ بھی بالکل صاف ہے: ہاتھ آلودہ ہے، نم دار ہے، دھندلی ہے نظر —— شاعر اسے بیان کرتے ہوئے بالکل نہیں جھجکا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے اپنے ذہن میں کوئی گندگی نہیں۔

تصوف کی طرح شاعری بھی پورے آدمی کی معراج ''مکمل وصال'' کو ٹھہراتی ہے۔ شنکر آچاریہ نے بھی یوگا کے معنی یہی بتائے ہیں —— ''مکمل ملاپ، نہ کم نہ زیادہ''، چناں چہ یہ صرف پورے آدمی کی معراج ہی نہیں، اس کی پہچان بھی ہے۔ اب تصوف اور شنکر آچاریہ کو تو چھوڑ دیجیے اور شاعری کے ''وصال'' کی طرف آجائیے۔ مکمل وصال وہ ہے جو نفسیاتی الجھنوں کے بغیر ہو۔ اور جس میں دو بالکل مختلف وحدتیں مل کر ایک نئی وحدت میں گم ہو جائیں۔ یہ عمل فرد کو، وہ مرد ہو یا عورت،

اس کی انفرادی حدود سے باہر لے جاتا ہے اور اس طرح وہ اپنے آپ کو کائناتی وحدت کے ایک جزو کے طور پر محسوس کر لیتا ہے۔ یعنی اس حقیقت کے ایک حصے کی حیثیت سے جو زمان و مکاں سے ماورا ہے، جو خود حیات ہے اور کائنات کے ذرّے ذرّے میں جاری و ساری ہے۔ فرد کے لیے یہ منزل بڑی کٹھن ہوتی ہے، کیوں کہ اسے اپنی انفرادیت سے باہر نکلنے میں اپنی ''فنا'' نظر آتی ہے۔ اس حقیقت کو صرف انفرادیت سے باہر نکلنے والا ہی جانتا ہے کہ وہ فنا نہیں بقا ہے۔ اور موت کا خوف صرف انفرادیت کے خاتمے کا خوف ہے۔ اب ہم میراجی کی نظموں کے ذریعے دیکھیں گے کہ ان کی شاعری کا آدمی اس معیار پر کہاں تک پورا اترتا ہے۔

''لب جوئبارے'' میں آپ دیکھ چکے ہیں کہ میراجی کا اصل موضوع دراصل ایک نفسیاتی الجھن ہے جس کی سزا نظم کے ''میں'' کو استمنا بالید کی صورت میں ملتی ہے۔ نفسیاتی الجھنیں میراجی کی نظموں کا خاص موضوع ہیں جنھیں وہ بڑی فن کاری سے ان کے آخری نتیجے تک لے جاتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے قاری کی الجھنوں کو لاشعور سے شعور میں لا کر اُس کے نفس کا تزکیہ کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ میراجی نفسیاتی الجھنوں کو صرف انفرادی معاملہ نہیں سمجھتے جیسا کہ ترقی پسندوں کا خیال ہے بلکہ انھیں اپنے زمانے کے مخصوص معاشرے کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ ''برقعے''، ''تن آسانی''، ''ایک تھی عورت''، ''تفاوتِ راہ''، ''رخصت''، ''دن کے روپ میں رات کہانی'' اسی قسم کے مطالعے ہیں اور میراجی نے بڑی فن کاری سے ان کی تکمیل کے کٹھن مرحلوں کو طے کیا ہے۔ ''برقعے'' میں ان کا موضوع ''لباس پرستی'' ہے۔ لباس انسان کے لیے ضروری ہے۔ لیکن جب آدمی لباس پر ضرورت سے زیادہ زور دینے لگے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس کی نفسیات میں کوئی دراڑ پڑ گئی ہے۔ میراجی نے اس نظم میں دکھایا ہے کہ لباس پرستی، اس چھپی ہوئی نفرت کو جنم دیتی ہے جو عورت اور مرد کو ایک دوسرے سے مطمئن نہیں ہونے دیتی، اور نتیجہ ایک مستقل ہرجائی پن کی شکل میں نکلتا ہے۔ نظم کی اصلی خوبی یہ ہے کہ کہ میراجی ساتھ ہی ساتھ آدمی کا اصلی معیار بھی دکھاتے جاتے ہیں:

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی
صرف دو پیڑ کھڑے تھے۔ چپ چاپ (یہ آدم و حوا ہیں)
ان کی شاخوں پہ کوئی پتے نہ تھے (برہنہ تھے)
ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار
پیڑ نے پیڑ کو جب دیکھا تو پتے پھوٹے
وہی پتے —— وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشان
شرم سے بڑھتے ہوئے، گوہرِ تاباں کو چھپاتے ہوئے، سہلاتے ہوئے

وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح
دور ہوتا گیا، دھندلاتا گیا
پتے بڑھتے ہی گئے، بڑھتے گئے، بڑھتے گئے
نت نئی شکل بدلتے ہوئے کروٹ لیتے
آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں

اس کے بعد ''لباس پرستی'' کا نتیجہ دکھایا گیا ہے:

آج تو آنکھ کے دشمن ہیں تمام
آنکھ اب چھپ ہی کے بدلہ لے گی
جھلملاتے ہوئے پتے تو لرزتی ہوئی کرنوں کی طرح سایوں میں کھو جائیں گے
اور بھڑکتے ہوئے شعلے بھی لپکتے ہوئے سو جائیں گے
دل میں سوئی ہوئی نفرت سگ آوارہ کے مانند اندھیرے میں پکار اٹھے گی
ہم نہ اب آپ کو سونے دیں گے (جنسی عمل سے فطری تسکین نہیں ہوگی، نیند نہیں آئے گی)
اور چپکے سے یہ آسودہ خیال آئے گا
آج تو بدلہ لیا ہم نے نگاہوں سے چھپے رہنے کا (گویا اب جو تسکین حاصل ہوگی وہ انتقام کے تصور سے ہوگی)
لیکن اب آنکھ بھی بدلہ لے گی
نئی صورت میں بدل جائے گی

''تن آسانی'' میں جنسی ناآسودگی کا سبب اس بات میں ڈھونڈا ہے کہ لوگ مکانوں کی ظاہری آرائش پر بہت زور دینے لگے ہیں، مثلاً گھر میں ٹائیلوں والا باتھ روم ضرور ہونا چاہیے۔ ''کروٹیں'' کا موضوع ایک ایسا شوہر ہے جو بیوی سے جنسی ملاپ کرتے ہوئے میٹھی میٹھی باتوں پر بہت زور دیتا ہے۔ نتیجہ:

میٹھی باتوں کے نیچے جو پاتال ہے
اُس کی گہرائی سے ایک زہریلی ناگن اُبھر آئے گی
رینگتے رینگتے اپنی پھنکار سے صاف کہہ دے گی، چاہو تو مانو اسے
لیکن اس کی ہر اک بات میں جھوٹ ہے یوں سمویا ہوا
جیسے بادل کے گھونگٹ میں کھویا ہوا
چاند کا روپ چھپتی ہوئی تان کے بھیس میں

پھوٹ پڑتا ہے چشمے کی مانند لیکن بجھاتا نہیں پیاس کو
اور بھڑکا کے بے چین کرتا چلا جاتا ہے

چاند میراجی کی نظموں میں محبت کی علامت ہے یعنی جنسی جذبہ جب انفرادی شکل میں ہو۔ خود جنسی جذبے کی علامت رات ہے جو غیر شخصی ہے اور حیات کا مظہر ہے۔ رات کا سایہ جنس کا شخصی جذبہ اور اس کی مختلف صورتیں ہیں۔ اس کے مقابلے پر دن، فرد کی غیر جنسی زندگی کی علامت ہے۔ جب فرد، جنس کو غیر جنسی زندگی کے لیے استعمال کرنے لگتا ہے تو رات کے سائے کے مقابلے پر دن کا سایہ پیدا ہوتا ہے۔ اسے جنس سے حقیقی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ چناں چہ یہ اس سے صرف اپنی شخصیت کو سجا بنا کر دکھانے کا کام لیتا ہے۔ محبوباؤں کا رجسٹر رکھنے والوں کا عشق اسی سے پیدا ہوتا ہے۔ ''دن کے روپ میں رات کہانی'' میں یہی علامتیں استعمال کی گئی ہیں۔ نظم کا موضوع وہ لوگ ہیں جو اپنی محبتوں کو بھی اپنی نائی کی طرح شخصی دکھاوے کی چیز بنا لیتے ہیں۔ نظم کے کچھ حصے ملاحظہ کیجیے:

رات کے پچھلے اندھیرے میں کوئی سایہ نہیں

..........................

رات اک بات ہے صدیوں کی، کئی صدیوں کی
یا کسی پچھلے جنم کی ہوگی
رات کے پچھلے اندھیرے میں کوئی سایہ نہ تھا
رات کا پچھلا اندھیر امحتاج
اک بھکاری تھا اسی پہلی کرن کا جولرزتی ہوئی آتی ہے جگا دیتی ہے
سوئے سایوں کو اٹھا دیتی ہے، بیداری میں
زیست کے ملتے ہوئے، جھومتے آثار نظر آتے ہیں
زیست سے پہلے مگر بات کوئی اور ہی تھی
رات کے پچھلے اندھیرے میں کوئی سایہ نہ تھا
چاند کے آنے پہ سائے آئے

اب سایوں کی تفصیل بھی دیکھیے:

اس کے بکھرے ہوئے گیسو سائے
لاج کی میٹھی جھجک بھی سایہ
اور بھی سائے تھے ہلکے گہرے
کالی آنکھوں کی گھنیری پلکیں

اپنی آغوش میں سایوں کو لیے بیٹھی تھیں
اور ان سایوں میں محسوس ہوا کرتا تھا
دل کا غم، دل کی خلش، دل کی تمنا، ہر شے
اِک سایہ ہے لرزتا سایہ

جب یہ سائے اصلی ہوں تو ان کی ایک ہی پہچان ہے —— خاموشی (اس کے مقابلے پر رومانی حضرات کی باتیں یاد کیجیے)۔

رات کے سائے ہی خاموش رہا کرتے ہیں
دن کے سائے تو کہا کرتے ہیں
بیتی لذت کی کہانی سب سے

نتیجہ: ازل اور ابد کے اس راستے پر، جو آدمی کی گزرگاہ ہے، نئے نئے سائے پیدا ہو گئے ہیں۔ انھیں بھی دیکھ لیجیے:

راہ میں آتی ہوئی ہر مورت
اِک سایہ ہے —— چڑیل
دیکھتے ہی جسے میں کانپ اٹھا کرتا ہوں
آنکھوں میں خون اتر آتا ہے
سامنے دھندسی چھا جاتی ہے
دل دھڑکتا ہی چلا جاتا ہے
اور میں دیکھتا ہوں
سائے جلتے ہوئے، گھلتے ہوئے، کچھ بھوت سے بن جاتے ہیں
ہنہناتے ہوئے ہنستے ہیں، پکار اٹھتے ہیں
دل میں کیا دھیان یہی ہے اب بھی
سایہ خاموش رہا کرتا ہے؟
دیکھ ہم بولتے ہیں، بولتے سائے ہیں تمام
ہم سے بچ کر تو کہاں جائے گا
اور میں کانپ اٹھا کرتا ہوں

اسی موضوع پر ایک نئے غزل گو کا شعر سنیے:

عشق فسانہ تھا جب تک اپنے بھی بہت افسانے تھے

عشق صداقت بنتے بنتے کتنا کم احوال ہوا!
(اظہر نفیس)

اسی طرح کی دوسری نظموں میں جنگل اور باغ کی علامتیں استعمال کی گئی ہیں۔ سمندر کی علامت بھی میراجی کو بہت محبوب ہے۔ ایک بہت خوب صورت نظم ''دھوکا'' میں یہی علامت برتی گئی ہے۔ سمندر غیر شخصی جنسی جذبہ ہے۔ کنواں وہ جنسی جذبہ ہے جو صرف شخصی ہو کر رہ جائے اور جس میں انفرادیت کی حدود سے گزر جانے کی صلاحیت نہ ہو۔ نظم کا موضوع ایک ایسی عورت ہے جو خود کو کنواں سمجھتی ہے مگر صحیح جنسی تجربے کے بعد سمندر بن جاتی ہے۔ اسی طرح ''ایک تھی عورت'' میں میراجی نے سمندر کی دو قسمیں کر دی ہیں:

یہ جی چاہتا ہے کہ ہم ایسے ساگر کی لہروں پہ ایسی ہوا سے بہائیں
وہ کشتی جو بہتی نہیں ہے، مسافر کو لیکن بہاتی چلی جاتی ہے اور
پلٹ کر نہیں آتی ہے، ایک گہرے سکوں سے ملاتی چلی جاتی ہے،
(وہی انفرادیت کو توڑ کر ایک نئی وحدت میں گم ہو جانے کا عمل۔)

یہ جنسی جذبے کا صحیح ترین عمل ہے۔ اس کے مقابلے پر دوسرا ساگر دیکھیے:

وہ ساگر جو بہتے مسافر کو آگے بہاتا نہیں ہے، جھکولے دیے
جاتا ہے، بس جھکولے دیے جاتا ہے

نتیجہ: آدمی ایسی عورت سے جنسی ملاپ کے بعد خود جنسی جذبے ہی سے بیزاری محسوس کرنے لگتا ہے۔ اور پھر جی ہی جی میں مسافر یہ کہتا ہے، اپنی کہانی نئی تو نہیں تھی:

پرانی کہانی میں کیا لطف آئے
ہمیں آج کس نے کہا تھا —— پرانی کہانی سناؤ

آپ نے دیکھ لیا میراجی کس طرح اپنی شاعری میں کسری انسان کی شکلیں دکھاتے جاتے ہیں اور ان کے مقابلے پر پورے آدمی کا پیمانہ رکھ کر بتاتے جاتے ہیں کہ جب تک وہ اس معیار پر نہیں آئے گا۔ ہنہناتی ہوئی ہنسی والے بھوت کا ہم شکل رہے گا۔ اور عورتیں بھی مایوس نہ ہوں، ان کے لیے چڑیلوں اور زہریلی ناگنوں کی شکلیں محفوظ ہیں۔ اب آخر میں میراجی کی وہ نظم دیکھ لیجیے جسے انھوں نے اپنے مجموعے کی پہلی نظم بنایا ہے۔ ''چل چلاؤ'' نظم کا موضوع محبت، زندگی، ازل اور ابد پر محیط ہے۔ اور میراجی اس نظم میں یہ بتاتے ہیں کہ جنسی جذبہ بھی زندگی کی طرح شخصی چیز نہیں ہے۔ محبت اگر سچی محبت ہے اور خود پرستی کی کوئی پر فریب شکل نہیں ہے تو وہ بھی گزرتے ہوئے لمحے کی طرح آنی جانی چیز ہے۔ محبت، آدمی، زندگی، سب اسی طرح رواں دواں ہیں۔ مسافروں کی طرح۔ یہ کائنات کا

نظام ہے اور پورا آدمی وہ ہے جو کائنات کے نظام سے ہم آہنگ ہوتا ہے اور شخصی ضد، خود پرستی یا خودنمائی کی بنا پر اس سے انحراف نہیں کرتا۔ وہ دکھ بھوگتا ہے، سختیاں سہتا ہے، مگر زندگی کا، کائنات کا اوراس طرح اپنے خدا کا اثبات کرتا ہے:

بس دیکھا اور پھر بھول گئے
جب حسن نگاہوں میں آیا
من ساگر میں طوفان اٹھا
طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گنگا دودھ بھری
اور چاند چھپا، تارے سوئے، طوفان مٹا، ہر بات گئی
دل بھول گیا پہلی پوجا، من مندر کی مورت ٹوٹی
دن لایا باتیں انجانی، پھر دن بھی نیا اور رات نئی
پیتم بھی نیا، پریمی بھی نیا، سکھ سیج نیا، ہر بات نئی
اِک پل کو آئی نگاہوں میں جھلمل کرتی پہلی سندرتا
اور پھر بھول گئے

لیکن یہ ہوس اور ہرجائی پن نہیں ہے۔ وہ تو مسخ فطرت آدمی کی جنسی شکلیں ہیں:

جو بات ہو دل کی آنکھوں کی
تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو
جتنی بھی جہاں ہو جلوہ گری اس سے دل کو گرماتے دو
جب تک ہے زمیں
جب تک ہے زماں
یہ حسن ونمائش جاری ہے
اس ایک جھلک کو چنچلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

یہ ''جی بھر لینے دو'' کا ٹکڑا کتنا حسرت ناک ہے۔ اور اگر آپ اوپر کے قافیے کی گونج کے سبب ''جی بھر لانے دو'' پڑھ جائیں تو یہ وہی چیز ہے جسے حافظ نے ''رقت'' کہا (کہ بے رقت نہ دیدم ہیچ شے را) نظم کا خاموش آہنگ اور ہلکی ہلکی دھیمی دھیمی آنچ بھی دیکھتے چلیے:

ہر منظر، ہر انساں کی دیا، اور میٹھا جادو عورت کا
اک پل کو ہمارے بس میں ہے، پل بیتا سب مٹ جائے گا
اس ایک جھلک کو چنچلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو
کیا داد جو اک لمحے کی ہو، وہ داد نہیں کہلائے گی
ہے چاند فلک پر اک لمحہ
اور اک لمحہ یہ ستارے ہیں
اور عمر کا عرصہ بھی سوچو، اک لمحہ ہے

یہاں میں ایک بات آخر میں کہہ دوں۔ یہ شاعری جیسی بھی ہے اور آپ اس کو جو مقام بھی دیں، لیکن ایک ایسی شاعری ہے جس کا مقابلہ چند ایسے مسائل سے تھا جس سے اردو زبان کی شاعری کو اب تک کسی دور میں بھی سابقہ نہیں پڑا تھا، ان مسائل کو ان کی پوری شکل میں نمایاں کرنے اور اپنے مقدور بھر انھیں ہندوستان کے شعور میں رچانے بسانے کے لیے اس شاعری نے ایک ہیئت اختیار کی۔ میراجی کی شاعری کو آپ اس ہیئت کا آخری شاہ کار قرار دیں یا نہ دیں، اس کی اوّلیت ان سے نہیں چھین سکتے۔ شاعرانہ روایتوں کو پیدا ہونے اور پروان چڑھنے میں تو صدیاں لگتی ہیں۔ پتا نہیں سو پچاس سال کی مستقل کوششوں کے بعد اس روایت میں کس رتبے کی شاعری ہو، لیکن ایک بات میں جانتا ہوں، یہ روایت جب تک قائم ہے اپنی ترقی کی انتہا پر پہنچ کر بھی وہ میراجی کی مرہون منت رہے گی۔ جس نے یہ یک وقت کسری آدمی اور پورے آدمی کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھا، اور کسری آدمی کی پیدائش کی مختلف صورتوں پر غور کیا۔ ایلیٹ نے کہیں لکھا ہے کہ شاعری میں ہمیشہ دکھ بھوگنے والا انسان اور ان کا مشاہدہ کرنے والا انسان الگ الگ ہونا چاہیے۔ اور یہ دونوں جتنے الگ الگ ہوں گے اتنی ہی بڑی شاعری پیدا ہوگی۔ میں اسے اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کروں تو اس کے معنی یہ نکلتے ہیں کہ شاعر میں دو قوتیں ہونی چاہئیں۔ ایک تو وہ قوت جسے میں نے پورا آدمی کہا ہے اور جو ایک معیار ہے۔ دوسری قوت اس میں یہ ہونی چاہیے کہ وہ اپنے زمانے کے ''ٹھوس اور محدود'' آدمی کی شکل اختیار کر سکے۔ ورنہ وہ انھیں پورے آدمی کے معیار پر ٹھیک طرح سے نہیں پرکھ سکے گا۔ ''تجربہ'' انھیں معنوں میں شاعر کے لیے لازمی شرط ہے۔ اب اس اصول کو میراجی پر اور ان کے مخصوص زمانے پر منطبق کیا جائے تو یہ نتیجہ ہمارے سامنے آ جاتا ہے کہ اپنے زمانے کے مخصوص آدمی کی تمام شکلیں دیکھنے اور پھر انھیں اپنے پورے آدمی کے معیار پر پرکھنے کی جیسی صلاحیت میراجی میں تھی، ان کے زمانے کے کسی شاعر میں نہیں تھی۔ دوسرے لفظوں میں میراجی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانے کی مخصوص روح اس کھوئی ہوئی ہم آہنگی کو تلاش کر رہی تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں کہیں گم کر دیا اور جسے ہم اب تک نہیں پا سکے ہیں بلکہ شاید اس کی تلاش بھی بھول بیٹھے ہیں۔ کاش میراجی کی نظم ''اونچا مکان'' اس وقت ہماری سمجھ میں آ جاتی جب میراجی زندہ تھا اور اتنا

مایوس نہیں ہوا تھا کہ شارعِ عام پر کھڑے ہو کر استمنا بالید کرنے کی حسرت کرے۔ اچھا اب ہمیں نہایت ادب کے ساتھ میراجی سے اجازت طلب کرنی چاہیے۔ ابھی ہمیں جھنجھناتی ہوئی ہنسی والے بھوتوں کے مہیب جنگل میں بہت لمبا سفر طے کرنا ہے۔ لیکن شاید ''روشنیوں کے شہر'' والے فیض احمد فیضؔ اس بات کا برا مان جائیں اس لیے چلیے پہلے ان کی روشنیوں ہی کو دیکھ لیں۔

فیضؔ صاحب عصرِ حاضر کے پیغمبروں میں شمار ہوتے ہیں۔ وہ تنہا ایک ایسے خوش نصیب شاعر ہیں جن سے پرانی نسل والے آثرؔ لکھنوی بھی خوش ہیں اور بالکل نئی نسل والے ساقیؔ فاروقی بھی۔ اور بیچ کی نئی نسل تو انھیں کا ایک پرتو ہے — اخترؔ الایمان، ساحرؔ اس نسل کے وقیع ترین نام ہیں، اور فیضؔ کے فیض سے فیض یاب ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ اور تو اور جناب مخدوم محی الدین بھی سینگیں کٹا کے بچھڑوں میں شامل ہو گئے، اور اپنی ''کفن سے منھ کو نکالے ڈرا رہا ہے قمر'' والی شاعری چھوڑ کر سیدھا سادا فیضؔ کا چربہ اتارنے لگے۔ اور چربہ بھی، افسوس کے ساتھ عرض کرنا پڑتا ہے کہ نہایت پھیکا۔ اس کے علاوہ روزناموں، ماہ ناموں اور سال ناموں میں چھپنے والی لاتعداد مخلوق فیضؔ کی ذرّیات میں ہے، اور انھی کے لب و لہجے میں انھی جیسی ترکیبوں اور ذہنی تصویروں کے ساتھ مستقل دار پر چڑھنے کے درپے ہے۔ اب کون انھیں سمجھائے کہ فیضؔ کے ساتھ صرف ترقی پسندی نہیں ہے اور بھی پچیس چیزیں ہیں۔ آدمی جب فیضؔ جیسی زندگی بسر کرے تب فیضؔ جیسی شاعری کرے ورنہ لب و لہجے میں یہ کچھ سوئی سوئی سی غنائیت کہاں سے آئے گی۔ اور آئے گی تو باقی کہاں سے رہے گی جو ''انقلاب'' کو بھی ایک ایسی خواب آگیں لذت میں لپیٹ دیتی ہے جو صرف خلوت کی چیز ہے۔ فیضؔ صاحب کی شاعری میں ایک کمال یہ دیکھا کہ سرمایہ داروں کی کوٹھیوں پر ہل چلانے کے خواب دیکھنے والے انقلابی بھی جھومیں اور کوٹھیوں کے ڈرائنگ روموں میں بیٹھ کر انقلابیوں کو غدار کہنے والے سرمایہ دار بھی جھومیں۔ جادو وہ ہے جو سر چڑھ کے بولے۔ جانے فیضؔ صاحب کی شاعری میں ایسا کیا جادو ہے کہ ہر ایک کے سر پر چڑھ کر بولتا ہے۔

یہ سوال میرے لیے اور اہم ہو جاتا ہے جب میں ''نقشِ فریادی'' کے دیباچہ طبع اوّل میں فیضؔ صاحب کے یہ الفاظ پڑھتا ہوں: ''ہم سے ''بیش تر'' کی شاعری کسی داخلی یا خارجی محرک کی دست نگر رہتی ہے۔ اور اگر ان محرکات کی شدت میں کمی ہو جائے یا اُن کے اظہار کے لیے کوئی سہل راستہ پیش نظر نہ ہو تو یا تو تجربات کو مسخ کرنا پڑتا ہے یا طریقِ اظہار کو۔ ذوق اور مصلحت کا تقاضا یہ ہے کہ ایسی صورتِ حالات پیدا ہونے سے پہلے شاعر کو جو کچھ کہنا ہو کہہ چکے۔ اہلِ محفل کا شکر یہ ادا کرے اور اجازت چاہے۔'' تفصیل اس اجازت چاہنے کی یہ ہے کہ فیضؔ صاحب محسوس کرنے لگے تھے کہ اُن کے پاس کہنے کو اب کچھ نہیں رہ گیا ہے۔'' آج سے کچھ برس پہلے ایک معین جذبے کے

زیر اثر اشعار خود بہ خود وارد ہوتے تھے لیکن اب مضامین کے لیے تجسس کرنا پڑتا ہے۔'' یہ خود انھی کے الفاظ ہیں۔ ہماری خوش قسمتی سے فیض صاحب نے اسی کیفیت کا صحیح تجزیہ بھی خود ہی کر دیا ہے:
''نوجوانوں کے تجربات کی جڑیں بہت گہری نہیں ہوتی۔ ہر تجربہ زندگی کے بقیہ نظام سے الگ کیا جاسکتا ہے اور کیمیاوی مرکب کی طرح اس کی ہر ہیئت مطالعہ کی جاسکتی ہے۔'' فیض صاحب محسوس کر رہے تھے کہ ان کی نوجوانی کے تجربات اور ان کی یادیں اب پہلے جیسی نہیں رہیں۔ ان کا ذہن اب پہلے سے زیادہ پختہ ہو چکا ہے اور اس میں زندگی کے کچھ نئے تجربات نے اپنے لیے جگہ بنالی ہے۔ ہر ایمان دار شاعر نوجوانی کی شاعری کے اوّلین تجربے کے بعد کچھ ایسا ہی محسوس کرتا ہے۔ ادھیڑ آدمی کی شاعری بھی ادھیڑ ہونی چاہیے۔ اس وقت بقول ایلیٹ، شاعر کے سامنے صرف تین راستے ہوتے ہیں۔ یا تو شاعری ایک سرے سے ترک کردے یا پھر پرانے تجربات ہی کو زبان و بیان کی زیادہ پختگی کے ساتھ بیان کرنے لگے، یعنی استاد بن جائے۔ اور آخری راستہ سیدھے سچے آدمی اور فن کار کا ہے۔ وہ یہ کہ اپنے تجربات کو قبول کرلے اور ان کے لیے کوئی موزوں پیرایۂ بیان اختیار کرلے۔ یہ تیسرا راستہ سب سے مشکل ہے مگر افسوس کہ شاعری کرنی ہے تو اس کے سوا اور کوئی چارہ بھی نہیں۔ فیض صاحب کا ارادہ پہلا راستہ اختیار کرنے کا تھا۔ وہ شاعری ترک کر دینا چاہتے تھے۔ وہ انھیں کی زبانی سنیے: ''یہ تمام عمل (یعنی تجربات کے لیے نیا پیرایۂ اظہار تلاش کرنا) مشکل بھی دکھائی دیتا ہے اور بے کار بھی۔ اوّل تو تجربات ایسے خلط ملط ہو گئے ہیں کہ انھیں علاحدہ علاحدہ ٹکڑوں میں تقسیم کرنا مشکل ہے۔ پھر ان کی پیچیدگی کو دیانت داری سے ادا کرنے کے لیے کوئی تسلی بخش پیرایۂ بیان نہیں ملتا۔'' بہرحال فیض صاحب شاعری ترک کرتے یا نہ کرتے، ان کا ارادہ استاد بننے کا بالکل نہیں تھا لیکن جیسا کہ آپ جانتے ہیں فیض صاحب نے شاعری ترک نہیں کی اور ان کی شاعری کے میرے جیسے معمولی طالب علم کو بھی معلوم ہے کہ شاعری ترک نہ کرنے کے ساتھ ساتھ کوئی ایسا نیا پیرایۂ اظہار بھی نہیں نکالا جس میں نوجوانی کے تجربات کے بعد والے تجربات اپنی کوئی نمایاں حیثیت اختیار کر سکتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر کیا ہوا؟ کیا فیض صاحب استاد بن گئے؟ میرا جواب انکار میں ہے۔ فیض صاحب کا کام استادی سے بہت بڑھا ہوا ہے۔

قبل اس کے کہ ہم اس کام کی تفصیلات میں جائیں، پہلے یہ بھی دیکھ لیجیے کہ فیض صاحب نے شاعری ترک کیوں نہیں کی۔ ''نقش فریادی'' کے دیباچہ ثانی میں ہمیں اس کا جواب مل جاتا ہے: ''اس مجموعے کا پہلا ایڈیشن خلاف توقع بہت جلد ختم ہو گیا۔ ممنون ہوں۔ پبلشر کا کہنا ہے کہ دوسرے ایڈیشن کے تقاضے موصول ہو رہے ہیں۔ فیض صاحب چاہتے تھے کہ دوسرے ایڈیشن کو اس وقت تک روکے رکھیں جب تک پہلے ایڈیشن میں کافی قطع و برید کی گنجائش نکل سکے۔ ابھی توجہ واقعی شاعری کی

طرف تھی۔ لیکن بھلا ہو پبلشر کا کہ اس نے انھیں یہ بتادیا کہ "یہ تعویق تجارتی مفاد کے منافی ہے۔" مجبوراً فیض صاحب کو چار پانچ نظمیں حذف کرکے اور اتنی ہی نئی نظمیں بڑھا کر اجازت دینی پڑی۔ میں یہاں اس گھٹیا پن کا ثبوت نہیں دوں گا کہ تجارتی مفاد کا ذکر کروں۔ اس لیے صرف اتنا کہوں گا کہ مقبولیت شاعر کی آخری کمزوری ہے۔ "نقش فریادی" کی طبع اوّل سے فیض صاحب کو معلوم ہوگیا کہ شاعری صرف شاعر کا ذاتی معاملہ نہیں ہے۔ اس میں ایک تو پبلشر شامل ہوتا ہے۔ پھر اس کے بعد وہ لوگ جن سے پبلشر کو اس کے کام کی قیمت ملتی ہے۔ دنیا کا تمام ہلکا پھلکا مقبول ادب اسی فارمولے سے پیدا ہوتا ہے:

پبلشر + خریدنے والے

لکھنے والا

اس جمع تقسیم میں اکثر یہی ہوتا ہے کہ لکھنے والا غائب ہوجاتا ہے اور مقبول ادب باقی رہ جاتا ہے ـــــ ایک جذباتی ملغوبہ جو پڑھنے والے کو ایک جھوٹی تسکین یا خواب آور لذت دے سکے۔ یہی فارمولا فلموں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اور مقبول عام فلمی پرچوں میں بھی۔ اس کے بعد فیض صاحب کو اپنے پبلشر کی مدد سے صرف اتنا ہی کرنا پڑا کہ اپنے پڑھنے والوں کی ذہنیت، عمر اور نفسیاتی کیفیت کے بارے میں مستند معلومات حاصل کرلیں اور آگے اللہ مالک ہے۔ سو اللہ نے بھی اپنے مالک ہونے کی لاج رکھی اور مقبولیت فیض صاحب پر ساون کی جھڑیوں کی طرح چھما چھم برسی۔ مگر وہ زندہ، سچا، حساس شاعر کہاں ہے جس کی زندگی نے اسے کچھ نئے تجربات دیے تھے اور ایسے تجربات کہ ان کے اظہار کی کٹھن راہوں سے گزرنے سے گھبرا کر وہ شاعری ترک کردینے کا ارادہ کر رہا تھا! ـــــ پتا نہیں فیض صاحب اپنے آپ سے کبھی یہ سوال پوچھتے بھی ہیں یا نہیں۔

خیر، میں تو ان کا ایک معمولی قاری ہوں اور ان کی کتابیں خرید کر پڑھتا ہوں۔ اس لیے مجھے اپنے کام سے کام رکھنا چاہیے۔ میں صرف یہ دیکھوں گا کہ ان کی شاعری صرف انھی لوگوں کے کام کی ہے جنھیں ابھی میٹھا برس لگا ہے یا جو اٹھارہ برس کی عمر سے آگے بڑھنا نہیں چاہتے۔ یا مجھ جیسے ادھیڑ آدمی کے لیے بھی ان کے کلام میں کوئی گنجائش ہے؟ دوسرے لفظوں میں اُن کے دیے ہوئے جذباتی ملغوبے کا تجزیہ کروں گا۔

اس سے پہلے میں ہندوستان کی ۱۹۳۶ء کی نسل کا ذہنی تجزیہ کرتے ہوئے اپنے مقدور بھر دکھا چکا ہوں کہ اس پر اختر شیرانی کی رومانیت کا غلبہ تھا۔ رومانیت کے اجزائے ترکیبی بھی آپ دیکھ چکے۔ یہاں اس کے ایک عنصر کو خاص طور پر نگاہ میں رکھیے "خود پرستی" کو "خود پرستی" ہی سے لڑکی شہزادی بنتی ہے اور لڑکا شہزادہ۔ اور شہزادہ شہزادی کی محبت کا مقصد ایک دوسرے کی تکمیل نہیں ہوتا بلکہ

صرف اپنی تکمیل۔ دونوں قالینوں اور صوفوں کی طرح اپنے محبوب کو بھی ڈرائنگ روم میں سجانا چاہتے ہیں۔ تشریح کے لیے خود فیض صاحب کا شعر حاضر ہے:

اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں
ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں

مجھے یاد ہے، میں پہلی مرتبہ یہ شعر پڑھ کر اچھل پڑا تھا۔ اعتراف کیوں نہ کرلوں کہ اس وقت ہم بھی بڑے پکے رومانی ہوتے تھے۔ اس لیے جب "نقش فریادی" چھپی تو مارے اشتیاق کے میرٹھ سے دلی دوڑ پڑے۔ مادام سمون دبوار کہتی ہیں کہ اٹھارہ برس کی عمر تک یہ معاف ہے کہ عمر کا تقاضا ہوتا ہے۔ البتہ اس کے بعد ہر رومانی کو سیدھے سجاؤ سے آدمی بن جانا چاہیے۔ کیوں کہ اس کے آگے کسری آدمی کی حدود شروع ہو جاتی ہیں۔ ۱۹۳۶ء میں فیض صاحب کی عمر پچیس سال کی ضرور ہی ہوگی۔ تب وہ ہم جیسے لونڈوں کے لیے شاعری کر رہے تھے۔ کسے معلوم تھا کہ ۵۲،۵۰ رسال کی عمر میں بھی وہ ہمیں لونڈا سمجھتے رہیں گے۔ لیکن جیسا کہ عرض کر چکا ہوں، انھوں نے یہ دریافت کرلیا تھا کہ رومانی نظموں میں جو کیفیت بیان کی جاتی ہے وہ خود بقول ان کے "اپنی سطحیت کے باوجود عالم گیر ہے۔" اس عالم گیریت کو ان کا پبلشر اور وہ خود کسی طرح نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔

اس طرح یہ شاعری اپنی ابتدا ہی سے عالم گیر سطحیت کی ترجمانی کا اہم کام اپنے ذمے لے لیتی ہے۔ رومانی خود پرستی اس عالم گیر سطحیت کا صرف ایک عنصر ہے۔ لڑکی اپنے آپ کو مرکز دو عالم سمجھتی ہے، لڑکا اپنے آپ کو۔ اور اس طرح محبت کا وہ کھیل شروع ہوتا ہے جسے آپ اختر شیرانی کی شاعری میں تفصیل سے دیکھ چکے۔ راشد نے ہمیں بتایا کہ اس کھیل میں بڑے مزے ہیں، مگر مشکل یہ ہے کہ تھوڑے ہی دنوں میں نچلے دھڑ کی دھما چوکڑی سے پورا کھیل ہی بگڑ جاتا ہے۔ میراجی اس سے بھی آگے جاتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ اگر آدمی نچلے دھڑ کی دھما چوکڑی کو شعور میں لاکر قابو میں نہ کرے تو ایک وقت ایسا آتا ہے کہ جب آدمی بھنبھناتی ہوئی ہنسی والا بھوت بن جاتا ہے۔ اب ان سب باتوں کو دھیان میں رکھیے اور فیض صاحب کے آدمی کی فتوحات دیکھتے چلیے۔

اس آدمی کی سب سے بڑی خوبی اس کی استقامت ہے، یعنی یہ کسی طرح بھی رومانیت کا دامن نہیں چھوڑتا۔ محبوب صاف صریحاً جنسی تجربے کے لیے رقیب کے ساتھ جاتی ہے تو یہ اس کے کرب کو بھی اپنی رومانی خود پرستی کے سر پر ایک رنگین پر کی طرح سجالیتا ہے۔ فراق صاحب نے خدا جانے کس طرح اس گھناؤنے عمل کو اتنا سراہا تھا کہ کالی داس کو شرما دیا تھا۔ اب معلوم ہوا کہ ہمارے پیر و مرشد سے غزل کیوں نہیں ہو رہی ہے۔

لیکن فیض صاحب کے رومانی آدمی نے رقابت کو برداشت کرنے کے چکر میں ایک

بڑے کام کی بات سیکھ لی۔ دردمندوں کی، غریبوں کی حمایت۔ محبوبہ صاحبہ نے عاشق کی یہ انسان پرستی دیکھی ہوگی تو خوشی سے پھولی نہ سمائی ہوں گی، کہ ایسا عاشق تو سلمیٰ کو بھی نہیں ملا۔ سلمیٰ غریب کو تو اپنی خود پرستی کی قیمت یہ ادا کرنی پڑی تھی کہ وہ کبھی جنسی تجربے سے آشنا ہی نہ ہو۔ اور یہاں تو دونوں ہی میٹھے ہیں۔ رومانی محبت شاعر صاحب کے ساتھ، باقی دوسرے دھندے رقیب کے ساتھ۔ لیکن محترمہ اس کا نتیجہ آگے آتا ہے۔ آپ اپنی خود پرستی کے لیے اپنے عاشق کو پھول کی طرح بالوں میں سجانا چاہتی ہیں تو عاشق بھی آپ سے کم نہیں۔ اس نے بھی بڑی دور کی سوچی ہے۔ مزہ اس وقت آتا ہے جب فیضؔ صاحب کی شاعری کا ''میں'' محبوبہ کو یہ مژدہ سناتا ہے کہ وہ دردمندوں اور غریبوں کی حمایت کے کام میں بہت مصروف ہے۔ اس لیے ان سے پہلے سی محبت نہیں کرسکتا۔ اور آپ یہ نہ سمجھیے کہ یہ فیصلہ اُس نے کسی شدید جذباتی کرب کے عالم میں سنایا ہے بلکہ اس طرح جیسے کوئی کسی کو ملازمت میں تبادلے کی خبر سناتا ہے اور خاص طور پر اس وقت جب تبادلہ ترقی پر ہوا ہو:

اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے

میرا خیال ہے کہ پوری اردو شاعری سفا کی میں اس مصرعے کا جواب نہیں دکھاسکتی۔ اسے پڑھ کر میرا دل کسی غیرانسانی چیز کے خوف سے کانپ اٹھتا ہے۔ بالکل ایسا ہی اثر نثر کے ایک فقرے سے ہوا۔ اقبالؔ نے کسری آدمی کی پیدا کی ہوئی تہذیب پر ایک جگہ اعتراض کیا ہے کہ یہ ترقی ورقی تو سب ٹھیک ہے مگر: ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت۔ اقبالؔ کے ایک مداح جو اردو کے خاصے اچھے نقاد سمجھے جاتے ہیں، ان کے جواب میں فرماتے ہیں کہ ''مشینوں کی حکومت دل کی موت سہی'' لیکن انسان کی اس ترقی کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ ذرا اس ''سہی'' کو دیکھیے گا'' اور یہ ذکر دل کی موت کا ہے۔ یقین کیجیے کہ ۱۹۴۷ء کے فسادات کی مجموعی تباہ کاری بھی میرے دل پر ہول ناکی کا اتنا بڑا تاثر نہ ڈال سکی جتنا اس ایک مصرعے اور ایک فقرے میں موجود ہے۔ بہرحال ہوسکتا ہے کہ یہ میرا کوئی ذاتی کامپلکس ہو، اس لیے آپ تو فیضؔ صاحب کے مصرعے کو دیکھیے۔ ''اب بھی دل کش ہے ترا حسن'' اس طرح کہا ہے کہ ہاں اصلی مزہ تو رقیب نے لوٹ لیا مگر خیر، یعنی ہم تو اس کے باوجود جیسی چلی آتی ہے چلاتے رہتے۔ مگر کیا کریں آخر دنیا کے دوسرے دھندے بھی ہیں۔ بات بھی ٹھیک ہے خود پرستی کی تسکین کرنی ہے تو ایک عورت ہی سے کیوں کی جائے۔ ساری دنیا کی تالیاں کیوں نہ وصول کی جائیں۔

نقاد لوگ کہتے ہیں فیضؔ کی یہ نظم نہ صرف اردو شاعری، بلکہ عشق کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کتنی شان دار بات ہے کہ آدمی اپنی محبوبہ کو دنیا کے بھلے کے لیے چھوڑ کر جارہا ہے۔ یہ ہے نئی انسانیت۔ اچھا تو کیا محبوبہ کو چھوڑ کر یہ عاشق صاحب کنوارے مرجائیں گے؟ اور سارے انسان کنوارے مرگئے تو انسانیت کیا ہائیڈروجن بم سے اپنا سر پھوڑے گی۔ لیکن نقادوں کو ایسے

سوالوں سے غرض نہیں۔ انھیں بھی شاعر کی طرح اپنی دکان چمکانی ہے۔ نقادوں کی دکان داری اور شاعر کی رومانی خود پرستی کے طفیل یہ انداز نظر بڑھتا ہی جائے گا۔ اب ساحر بھی اپنی محبوبہ کو اسی طرح چھوڑ دیں گے۔ ان کی محبوبہ بے چاری کبھی رقیب کے ساتھ نہیں گئی، اس لیے یہ ذرا جذباتی ہو رہے ہیں:

نہیں نہیں مجھے یوں ملتفت نظر سے نہ دیکھ
نہیں نہیں مجھے اب تاب نغمہ پیرائی
مرا جنون وفا ہے زوال آمادہ
شکست ہو گیا تیرا فسونِ زیبائی

اور ان کے ساتھ جاں نثار اختر بھی بھاگیں گے:

یہ دور ہے جنگی نغموں کے افلاک سے ٹکرا جانے کا
یہ وقت نہیں ہے الفت کے رنگین ترانے گانے کا

اور اختر الایمان جیسا محبت سے لہولہان شاعر بھی:

پھر مرا خون مچلتا ہے ارادے بن کر
پھر کوئی منزل دشوار بلاتی ہے مجھے
پھر کہیں دشت و جبل ڈھونڈ رہے ہیں مجھ کو
پھر کہیں دور سے آواز سی آتی ہے مجھے

-----------------------

اُڑ چلا اوس کی مانند ستاروں کا ہجوم
آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا

مجموعے پر مجموعے دیکھتے چلے جایئے، ہر جگہ یہی جانے جانے کی رٹ لگی ہوئی ہے۔ وداع، گریز، سفر، مسافر، غم دوراں، غم دنیا، غم انساں۔ میرا سوال اب بھی وہی ہے، پیارے شادی کرو گے یا نہیں؟ شادی کرنی ہے تو محبوبہ کیا بری ہے۔ مگر آپ کو معلوم ہے کہ یہ رومانی محبت ہے۔ اس کی شریعت میں شادی حرام ہے، کیوں کہ شادی اپنی فطرت کو، جنسی زندگی کو، اس حقیقت کو تسلیم کرنے کا نام ہے کہ ہم آدمی ہیں۔ شہزادہ شہزادی، دنیا کی بگڑی بنانے والے، گرتے ہوئے آسمان کو پدری کی طرح اپنے پیروں پر روکنے والے، دردمندوں اور غریبوں کی حمایت میں اپنا گھر پھونکنے والے، پوری انسانیت پر اپنے احسان کا چھپر رکھنے والے نہیں ہیں۔ یاد رکھیے یہ سب رومانی خود پرستی کی شکلیں ہیں۔ آپ مار باندھ کر ان میں سے کسی کی شادی کر دیجیے۔ یہ بیوی بچوں کو چھوڑ کر دنیا کی بگڑی بنانے بھاگ جائیں گے (ابھی تازہ اطلاع ہے کہ اردو اسکرین کے محبوب ترین رومانی ہیرو

دلیپ کمار صاحب نے ایک انٹرویو میں فرمایا ہے کہ ان کے نزدیک بیوی سے کافی کی ایک پیالی بہتر ہے) اور جب دنیا کی بگڑی بننے کی بجائے اپنے گھر کے بگڑنے کی خبر ملے گی تو اسے بھی اپنی رومانی خود پرستی کے کالر میں ایک پھول کی طرح سجالیں گے۔ ''زیر لب'' والی صفیہ نے ہمیں یہ اندوہ ناک داستان بہت تفصیل سے سنائی ہے۔ جو شریف ایسا نہیں کرسکیں گے وہ شادی سے ایک اور طرح گریز کریں گے کہ بیوی کو بچوں کی ماں تو بنا دیں گے مگر اسے اپنے مقدس رومانی شعور میں داخل ہونے کی اجازت نہیں دیں گے۔ اس طرح شوہر اور باپ الگ رہ جائے گا اور رومانی آدمی الگ۔ شوہر بچے پیدا کرے گا، باپ بچے پالے گا اور رومانی آدمی اپنی شہزادی کی شان میں نظمیں لکھے گا۔ اب بیوی بھی اس توہین کا بدلہ لے گی کہ بچے تو جن دے گی مگر خود جنسی طور پر سرد ہو جائے گی۔ میراجی کا ''وہ ساگر'' یاد کیجیے جو بہتے مسافر کو آگے بہانے کے بجائے صرف جھکولے دیے جاتا ہے۔ پھر اس ادھورے اور اس لیے ناپاک جنسی تجربے سے بیزاری کی وہ کیفیت پیدا ہوگی جو شوہر کو زہریلی ناگن کی طرح ڈسے گی۔ اب اس بیزار جوڑے میں صرف ایک ہی رشتہ ہوگا، بینک بیلنس۔ یہ ہے ہمارے رومانی کی گھریلو زندگی اس گھریلو زندگی سے بہت جلد وہ بلا پیدا ہوگی جسے دیکھ کر اردو روزناموں کے معصوم مراسلہ نگار حیرت سے پوچھیں گے، آخر ہماری عورتوں کو کیا ہو گیا ہے، یہ سب تتلیاں کیوں بنتی جارہی ہیں؟

رومانیت فیض صاحب کی شاعری کا اصلی موضوع ہے۔ جنسی رومانیت، سیاسی رومانیت۔ ان کی انسان پرستی کی ساری قدریں اسی سے پیدا ہوتی ہیں اور اسی لیے غیر انسانی ہیں۔ جہاں کہیں وہ شعوری طور پر ذرا بے خبر ہوتے ہیں، اس غیر انسانی انسان پرستی کا مکروہ چہرہ ان کی حسین غنائیت کے پیچھے سے جھانکنے لگتا ہے: پیو کہ مفت لگا دی ہے خون دل کی کشید۔ ذرا ''مفت لگا دی ہے'' کا ٹکڑا ملاحظہ کیجیے۔ اور یہ خطاب انسانیت سے ہو رہا ہے۔ کسی پیغمبر نے بھی اپنی امت پر اس طرح احسان کا ہے کو دھرا ہوگا۔ اس کے برعکس جب ایک حقیقی آدمی انسانیت کے سچے دکھ درد کو محسوس کرتا ہے تو اس کا لہجہ یہ ہوتا ہے:

ہر منظر، ہر انساں کی دیا، اور میٹھا جادو عورت کا
اک پل کو ہمارے بس میں ہے، پل بیتا سب مٹ جائے گا
اس ایک جھلک کو چھلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

-----(''چل چلاؤ'' ـــــ میراجی)

ن م راشد صاحب فرماتے ہیں: ''فیض اپنے تصورات سے اپنے لیے خالص حسن کا ایک دل کش بہشت پیدا کرنا جانتا ہے ... فیض کی ابتدائی شاعری اس طلسمی حقیقت سے گریز کی داستان ہے۔'' لیکن اس کے بعد تمام نقادوں کی طرح وہ بھی دھوکا کھاتے ہیں۔ ''اس نے حسن و رومان کے

سنہری پردوں کے اُس پار حقیقت کی ایک جھلک دیکھ لی ہے۔ وہ عہدِ جدید کی شیطنت کو ضرور 'عریاں' کرتا ہے۔'' تعجب ہے کہ ''ماورا'' کے شاعر کو یہ احساس نہیں کہ عہدِ جدید کی سب سے بڑی شیطنت خود رومانیت ہے اور فیضؔ نے حسن و رومان کے سنہری پردوں کے اس پار جو حقیقت دیکھی ہے وہ بھی رومان کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ یہ کسری انسان کی تقدیر ہے۔ وہ ہر حقیقت کو ایک ہی زاویے سے دیکھتا ہے، خود پرستی کے زوایے سے۔ محبت کا مقصد اپنی تکمیل ہے، سیاست کا مقصد اپنی تزئین:

اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل
ہر داغ ہے اس دل میں بہ جز داغِ ندامت

لیکن یہ خود پرست رومانیت خوب اچھی طرح جانتی ہے کہ اس کی حیثیت صرف ایک آکاس بیل کی ہے جس کی جڑ نہیں ہوتی۔ جڑ تو حقیقی آدمی کی ہوتی ہے۔ اس لیے یہ خود پرست بلا حقیقی آدمی کے خون سے اپنی آبیاری کرے گی۔ یہی رومانی آدمی کا کرب ہے۔ رومانی آدمی جب یہ کرب برداشت کرنا سیکھ جائے گا تب وہ عظیم انسان بن جائے گا، جو فیضؔ کی نظم ''دو عشق'' کا ہیرو ہے۔ یہ نظم بہت خوبی سے دکھاتی ہے کہ زندگی کے ہر تجربے کو رومانیت کس طرح اپنے سینے کا تمغا بنا سکتی ہے۔ تمغے کے ذکر پر خدا جانے کیوں مجھے مجازؔ یاد آ گئے، ''کرنل نہیں ہوں خان بہادر نہیں ہوں میں'' والے مجازؔ۔ یہ ایک رومانی کا دوسرے رومانی پر اعتراض ہے مگر دونوں کی قسمیں جدا جدا ہیں۔ مجازؔ رومانی تو ہے مگر نسبتاً بے ضرر قسم کا۔ اس سے اگر کسی کو ضرر پہنچ سکتا ہے تو صرف اسی کو۔ یہ رومانی کی وہ قسم ہے جو ہمیشہ خودکشی کرتی ہے (اس سوسائٹی میں آدمیوں کی صرف دو قسمیں ہیں، قتل کرنے والے اور خودکشی کرنے والے —— بالزاک)۔

اردو ادب کی تاریخ کا یہ ایک دل چسپ واقعہ ہے کہ ایک پوری نسل کی تباہی کی مکمل داستان دو بھائی بہنوں نے ہمیں سنا دی۔ بھائی نے اپنی شاعری میں، بہن نے اپنے خطوں میں۔ آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ میں مجازؔ اور صفیہؔ کا ذکر کر رہا ہوں۔ یہ دونوں بھی رومانی تھے مگر خودکشی کرنے والے۔ صفیہ کی ہول ناک داستان کا تجزیہ میں کسی اور وقت کروں گا۔ اس وقت صرف مجاز کو دیکھیے۔ لیکن پہلے رومانیت کی صد رنگ شکلوں میں ہمیں ان کی رومانیت کی قسم متعین کرنی پڑے گی۔ پتا نہیں آپ مضمون پڑھتے پڑھتے بور ہوئے ہیں یا نہیں لیکن میں لکھتے لکھتے ضرور تھک چکا ہوں۔ اس لیے آپ مجھے تو تھوڑا دم لینے دیجیے اور ۱۹۳۶ء کی نسل کا رزمیہ اٹھا کر رومانیت کی مختلف شکلوں کا مطالعہ کیجیے۔ میری مراد عصمتؔ کی ''ٹیڑھی لکیر'' سے ہے۔ اس کے بعد ہم آسانی سے مجازؔ کی رومانیت کو متعین کر سکیں گے۔

یہ لوگ بس زندگی میں ایک بار اپنے طبقے کو چھوڑ کر عشق رچا لیتے ہیں، خواہ وہ یک طرفہ

چیز ہو۔ مگر ناکامی لازمی نتیجہ ہے۔ اور شاید ایسا عشق کر کے ناکام ہونا ہی یہ اپنی خوش نصیبی سمجھتے ہیں۔ یہ درمیانہ طبقے کا کم حیثیت لڑکا چھانٹ کر اپنے آسودہ حال پروفیسر کی لڑکیوں یا جس سیٹھ کے دفتر میں وہ چالیس روپے کا نوکر ہو اس کی اکلوتی لڑکی پر عاشق ہو بیٹھتا ہے۔ اگر اچانک کبھی ایسے عشق میں کامیاب ہو جائے تو بھونچکا سا رہ جاتا ہے۔ اسے بھگا کر لے جانے سے بھی خواب چورا چورا ہو جاتا ہے۔ دریا میں ڈوب کر بھی پیاسا رہ جاتا ہے۔ وہ تو عشق صرف نام رہنے کے لیے کرتا ہے تاکہ اس کے قصے اپنی نئی دلہن کو ٹھنڈی سانسیں بھر بھر کر سنایا کرے۔ رنڈی کو اپنی بیوی کا رقیب بنانے میں وہ ہتک محسوس کرتا ہے۔ نچلے طبقے کا ہوتے ہوئے بھی وہ عشق جیسے بلند جذبے کو بلندی ہی پر رکھنا چاہتا ہے۔ اپنی بیوی سے کبھی محبت نہیں کرتا مگر اس کے جنے ہوئے کیڑوں کی پرورش میں انسان سے چرغا بن جاتا ہے۔ اس کی بیماری پر ہاتھ پیر پھلا لیتا ہے اور ذرا روٹھ جاتی ہے تو ہاتھ جوڑ کر منا لیتا ہے۔ اپنی محبوبہ کا رتبہ بہت بلند سمجھتا ہے مگر اپنی بیوی سے کم معصوم اور پارسا جانتا ہے۔

اس محبوبہ کو وہ روحانی طمانیت کے لیے اپنی شخصیت میں چھپا لیتا ہے۔ اگر اصلی نہیں تو خیالی ہی سہی۔ وہ ہر طرح اس سے لطف اندوز ہو لیتا ہے۔ جب بیوی حاملہ ہوتی ہے یا میکے چلی جاتی ہے تو اسے بڑی احتیاط سے نکال کر عشق حقیقی سے جی بہلاتا ہے۔ اور یہی خیالی رقیب دور بچھڑی ہوئی بیوی کے سینے میں رقابت کی آگ بھڑکا کر اس کی محبت کو اور پختہ کر دیتا ہے۔'' (ٹیڑھی لکیر ص ۳۳)

اچھا یہ تو ہوا ۱۹۳۶ء والی سوسائٹی کا مردانہ حصہ۔ اب زنانہ حصہ بھی دیکھیے:

''تعلیم یافتہ لڑکیوں کی مانگ بڑھی مگر اس تیزی سے نہیں جس تیزی سے تعداد بڑھی۔ جب ایک میٹرک پاس لڑکی عنقا سمجھی جاتی تھی، اب گلی گلی گریجویٹ اُگ آئیں۔ شادیوں کے بازار میں بڑی افراتفری مچ گئی۔ ایک پڑھی لکھی لڑکی کے لیے کم از کم 'آئی سی ایس، یا پی سی ایس تو ہو۔ کاش گورنمنٹ لڑکیوں کی تعداد دیکھ کر افسروں کا تقرر کرتی تو یہ مصیبت کیوں نازل ہوتی۔ یہ گنے چنے افسر تو اُونٹ کی داڑھ میں زیرہ بن کر رہ گئے۔ جس نے اونچی بولی لگائی، وہی لے اُڑا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ گریجویٹ اور تعلیم یافتہ لڑکیاں اس انتظار میں کہ کب گورنمنٹ افسر برسیں اور وہ سمیٹ لیں، مختلف شعبوں میں نوکر ہو گئیں۔ اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ افسروں کی تعداد کم رہی تو کلرک، بدقسمت اسکول ماسٹر، ناکام اور اجڑے ہوئے ڈاکٹر نہیں پیدا ہوئے — وہ تو اور بھی شدت سے پیدا ہوئے۔ اب ان بے چاروں کے پاس صرف دو راستے رہ گئے۔ یا تو جاہل لڑکیوں سے سر پھوڑ لیں یا امیر اور تعلیم یافتہ لڑکیوں سے تخیلی عشق کر کے ان کی یاد میں زندگی گزار دیں۔ جنھوں نے دل پر پتھر رکھ کر سر پھوڑ لیا، ان کی روحیں بھی جیون ساتھی کی تلاش میں بھٹکا کیں۔ زندگی بھر ہم خیال ہم مذاق بیوی کا ارمان دل میں کچوکے مارتا رہا۔'' ''ہیروئین'' از عصمت چغتائی)

اب ان دونوں حصوں کو ملایئے اور غور سے دیکھیے کہ ان میں مجازؔ کہاں ہیں۔ صرف مجازؔ ہی نہیں بلکہ اردو کے وہ تمام شاعر جو ۱۹۳۶ء کی اس سوسائٹی سے برآمد ہوئے۔ انھیں کے ذریعے ہم اس سوسائٹی کا تجزیہ کرسکیں گے۔ میں جب اس نقطۂ نظر سے نظم کے نئے شاعروں پر نظر ڈالتا ہوں تو ان میں سرِ فہرست یہ لوگ نظر آتے ہیں مجازؔ، ساحرؔ، اخترؔ الایمان، جاں نثار اخترؔ اور قتیلؔ شفائی۔ نئی نظم کے دوسرے قابلِ ذکر شعرا مختارؔ صدیقی، یوسف ظفرؔ، قیوم نظرؔ، سلامؔ مچھلی شہری، جذبیؔ، اخترؔ انصاری ہیں۔ ہاں اس فہرست کا ایک بہت وقیع نام تو میں بھول ہی گیا —— حامد عزیز مدنی۔ مگر افسوس کہ یہ لوگ اس تجزیے میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتے۔ جہاں تک شاعرانہ خوبیوں کا تعلق ہے، اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ نئی اردو شاعری میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔ میں ان پر کسی اور زاویے سے آئندہ اپنے کسی مضمون میں روشنی ڈالوں گا مگر فی الحال وہ ہمارے کام کے نہیں۔ اس لیے انھیں ابھی شاعری کرنے کے لیے چھوڑ دیجیے۔

مجازؔ کا معاملہ بالکل صاف ہے۔ علی گڑھ کی نمائش پر نظمیں لکھتے ہوئے یونی ورسٹی سے نکلے۔ بیچ میں ایک آدھ ''نرس'' سے فلرٹیشن کیا اور آخر میں کسی ''شہناز لالہ رخ'' کے کاشانے پر پہنچ گئے۔ یہ محترمہ مجازؔ پر مہربان ہوئیں۔ مجازؔ ان پر عاشق ہوگئے۔ پھر سلسلہ چل نکلا۔ بیچ میں جدائی کا مرحلہ آیا۔ آپس میں جھوٹے سچے پیمان ہوئے، اور مجازؔ اس کے کاشانے سے نکل کر جگمگاتی جاگتی سڑکوں پر آوارہ پھرنے لگے۔ اس آوارگی میں کئی بار عہدِ وفا توڑ دینے پر نیت ڈانواں ڈول ہوئی مگر ''شہر یاروں'' کی رقابت میں جو مزہ آیا تھا اُسے بھول نہ سکے۔ ضد پیدا ہوئی کہ یا تو کھائیں گے گھی سے، ورنہ جائیں گے جی سے۔ گھی چوں کہ شہر یاروں کے قبضے میں تھا اس لیے ان کے خلاف اعلانِ جنگ کیا۔ شبستان پھونک دینے کے ارادے باندھے۔ ان کے قاری بھی انھیں مرحلوں سے گزر رہے تھے۔ ان کے طفیل ایک جماعت کا احساس ہونے لگا —— کامیابی کی امید پیدا ہوئی۔ محبوبہ کو آواز دی کہ معرکہ گرم ہونے والا ہے تو بھی باہر نکل آ۔ (ان کے قاری نے بھی یہی کیا) لیکن محبوبہ مجبور تھی یا ممکن ہے زیور کپڑے کی خریداری میں مصروف ہو۔ بزمِ دلبراں سے کوئی جواب نہیں آیا۔ نگارانِ لکھنؤ خاموش رہے۔ شہرِ طرب علی گڑھ، ایوانِ خوباں الٰہ آباد، معبدِ حسن و عشق دہلی پر سناٹا چھا گیا۔ صرف ایک آواز باقی رہ گئی: اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں۔ وقت گزر گیا۔ مایوسی نے سب کچھ بھلا دینے کی کوشش کی، مگر پہلو میں دبا ہوا نشترِ زہر آگیں اپنا کام کرتا رہا۔ محبوبہ کو جب خریداری سے فرصت ملی یا مجبوری رفع ہوئی تو غریب دوڑی دوڑی آئی مگر مجازؔ میں اب کیا دھرا تھا۔ اب مرے پاس جو آئی ہو تو کیا آئی ہو۔ مجازؔ اب خود اپنا بھوت بن چکا تھا۔ اُس نے چیخیں مارنی شروع کردیں۔

میرے سائے سے ڈرو تم مری قربت سے ڈرو
اپنی جرأت کی قسم، اب مری جرأت سے ڈرو
تم لطافت ہو اگر میری لطافت سے ڈرو
میرے دعوؤں سے ڈرو میری محبت سے ڈرو

آخری خبر مجموعے کے بجائے اخباروں میں چھپی۔ مجازؔ ایک شراب خانے کی چھت پر سردی سے سکڑ کر مر گئے۔ مطربِ بزمِ دلبراں کا انجام! (قاری کو بھی ساتھ ساتھ چلایئے۔ کچھ مر گئے، کچھ نے خودکشی کر لی۔ کچھ پاگل ہوئے، کچھ نے محبوبہ کو قتل کر دیا۔ جو باقی بچ گئے وہ بڑی بڑی مونچھیں رکھ کر انشورنس کمپنی میں ملازم ہو گئے۔)

ساحرؔ کو دیکھیے۔ محبت ہوئی۔ محبوبہ ایسی ملی جو اُن پر پھول چڑھاتی تھی (شہزادہ شہزادی کے بجائے دیوی دیوتا) ماں باپ کو خبر ہوئی۔ ملنا جلنا بند۔ لڑکی کی شادی کی جائے گی۔ ساحرؔ نے صاف کہہ دیا: تم میں ہمت ہو تو دنیا سے بغاوت کر دو، ورنہ ماں باپ جہاں کہتے ہیں، شادی کر لو۔ اُس نے بھی ترکی بہ ترکی جوب دیا۔ تم ہی مجھ سے شادی کیوں نہیں کر لیتے؟ ساحرؔ یہاں قائل ہو گئے: کس طرح تم کو بنا لوں میں شریکِ زندگی، میں تو اپنی زندگی کا بار اُٹھا سکتا نہیں۔ محبوبہ نے کہا۔ اچھا تو جایئے تشریف لے جایئے۔ انھیں بھی غصہ آیا۔ اپنے آپ پر کم، محبوبہ پر زیادہ۔ (صفیہ لکھتی ہے: ''تم اپنے آپ سے محبت کرنا خوب جانتے ہو۔ آخر شاعر ہونا!'' شاعر نہیں صفیہ! خود پرست رومانی) اسے طعنہ دیا کہ تو چمکتی ہوئی کار پر ریجھ گئی ہے اور چلے آئے۔ کچھ دن بعد خبر لگی کہ محبوبہ اُداس اُداس رہتی ہے۔ خود پرستی کو تسکین ہوئی۔ دل ذرا نرم پڑا۔ مشورہ دیا کہ تم اپنے حسن کی رعنائیوں پہ رحم کرو۔ مری حیات کی غم گینیوں کا غم نہ کرو۔ یہ محبت اور وفا کا چکر ڈھکوسلا ہے۔ مجھے بھول جاؤ (رومانی ایثار)۔ مجھے قسم ہے مری دکھ بھری جوانی کی۔ میں خوش ہوں میری محبت کے پھول ٹھکرا دو۔ میں اپنی روح کی ہر اک خوشی مٹا لوں گا۔ مگر تمھاری مسرت مٹا نہیں سکتا۔ محبوبہ کی غیرت بھی جوش مارتی ہے۔ وہ کہتی ہے، ایسا کیسے ہو سکتا ہے۔ میں بھی مر جاؤں گی، تمھیں نہیں چھوڑوں گی۔ ساحرؔ کو ایک عجیب جواب سوجھتا ہے:

تمھارے غم کے سوا اور بھی تو غم ہیں مجھے
نجات جن سے میں اِک لمحہ پا نہیں سکتا

فیضؔ کی ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'' کا اثر نمایاں ہے۔ مگر فیض جیسی سفا کی نہیں۔ پوری نظم تیز جذبات سے بھبک رہی ہے۔ ساحرؔ بالکل جھوٹ بول رہا ہے۔ اسے ایک بنا بنایا جھوٹا رومانی سانچہ مل گیا جس میں وہ اپنی روح کو بند کرنا چاہتا ہے مگر نہیں کر سکتا۔ اس کے اندر کا

آدمی چیخ چیخ کر احتجاج کر رہا ہے۔ ساحر اسے سمجھا بجھا کر انسان پرستی کے دھڑے پر لگانا چاہتا ہے۔ اُس کے رومانی پیش رو اسے یہی سکھا چکے ہیں (شہروں میں عشق و محبت بہت جلدی پروان چڑھتی ہے، کیوں کہ محبت کے بنے بنائے سانچے ناولوں میں مل جاتے ہیں۔ استاں وال) ساحر نے یہ بنا بنایا سانچہ فیض سے لیا:

یہ اونچے اونچے مکانوں کی ڈیوڑھیوں کے تلے
ہر ایک گام پہ بھوکے بھکاریوں کی صدا
ہر ایک گھر میں یہ افلاس اور بھوک کا شور
ہر ایک سمت یہ انسانیت کی آہ و بکا

-----------

یہ غم بہت ہیں مری زندگی مٹانے کو
اداس رہ کے مرے دل کو اور رنج نہ دو

(تقابلی مطالعے کے لیے پھر فیض کو یاد کیجیے۔ وہ کہتے ہیں: ''اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے'')۔ محبوبہ چپ ہو جاتی ہے۔ اب اس بنتے ہوئے انسان پرست کا حال درجہ بہ درجہ دیکھیے۔ محبوبہ سے جدا ہو کر وہ نت نئی باتیں سوچتا ہے، نت نئے منصوبے تیار کرتا ہے۔ ایک منصوبہ یہ ہے:

سوچتا ہوں کہ محبت نہ رہے گی زندہ
پیش ازاں وقت کہ سڑ جائے یہ گلتی ہوئی لاش
یہی بہتر ہے کہ بیگانۂ الفت ہو کر
اپنے سینے میں کروں جذبۂ نفرت کی تلاش

جذبۂ نفرت کی یہ تلاش سوسائٹی کے خلاف ہے۔ مقابلے کے لیے پھر فیض کو دیکھیے۔ سوسائٹی فیض کو دار پر چڑھانا چاہتی ہے۔ اس سے ان کی خود پرستی کو تسکین ہوتی ہے۔ اس لیے وہ دار کو اپنی عظمت کا پرچم بنا لیتے ہیں اور کاندھے پر لادے لادے پھرتے ہیں۔ ساحر میں ابھی یہ عظمت پیدا نہیں ہوئی۔ ابھی وہ پکا انسانیت پرست نہیں بنا۔ اس لیے بار بار چلاتا ہے:

میں نے ہر چند غمِ عشق کو کھونا چاہا
غمِ الفت غمِ دنیا میں سمونا چاہا
دل نے دنیا کے ہر اک درد کو اپنا تو لیا
مضمحل روح کو اندازِ جنوں مل نہ سکا

رومانی آدمی کی اس چیخ پکار پر بالکل دھیان نہ دھریے۔ یہ چوں کہ پورے آدمی کی طرح حیات کی بے

کراس قوت کے آگے اپنی خوشی سے سر جھکانا نہیں چاہتا ہے اور محبت کو، جنسی جذبے کو، صرف شخصی چیز سمجھتا ہے، اس لیے بہت جلد اس چیخ و پکار سے تھک جائے گا:

عجیب عالمِ افسردگی ہے رُو بہ فروغ
نہ اب نظر کو تقاضا نہ دل تمنائی
تری نظر، ترے گیسو، تری جبیں، ترے لب
مری اداس طبیعت ہے سب سے اُکتائی

اور اس کے ساتھ ایک شعر ہے:

ہر ایک ہاتھ میں لے کر ہزار آئینے
حیات بند دریچوں سے بھی گزر آئی

لطف یہ ہے کہ ان تمام آئینوں میں صرف ایک ہی چہرہ نظر آتا ہے۔ حیات سے اکتائی ہوئی رومانیت کا چہرہ! اب اس اکتاہٹ میں ساحر کے ''میں'' کو نئے نئے کھیل سوجھیں گے۔ انقلاب، تخریب، قتل و غارت، مزدوروں کا جلسہ اور پھر طوائف بازی بھی۔ لیکن کسی چیز میں مزہ نہیں آئے گا۔ اسی حالت میں ایک نیا واقعہ پیش آتا ہے۔ ساحر کے ''میں'' کو ایک نئی لڑکی ملتی ہے۔ یہ بھی پہلی والی لڑکی کی طرح ''اونچے مکان'' والی لڑکی ہے۔ وہ اسے ایک دفعہ بھگت چکا ہے مگر خود پرستی کو ایسی لڑکی کے سوا تسکین بھی تو نہیں ہوتی، اس لیے پھر بھگتے گا:

تری چپ چاپ نگاہوں کو سلگتا پا کر
میری بیزار طبیعت کو بھی پیار آہی گیا

گھبراؤ نہیں رومانی! ابھی بیزار طبیعت اور بیزار ہوگی۔ تین چار نظموں ہی کے بعد ہم دیکھتے ہیں:

ابھی روشن ہیں ترے گرم شبستاں کے دیے
آج میں موت کے غاروں میں اتر جاؤں گا
اور دم توڑتی بتی کے دھوئیں کے ہم راہ
سرحدِ مرگِ مسلسل سے گزر جاؤں گا

سرحدِ مرگِ مسلسل سے مراد ہے زندگی۔ یہ حضرت خودکشی کا ارادہ کر چکے ہیں۔ اس کے بعد ذاتی نظمیں ختم، سیاسی نظمیں شروع:

تم سے قوت لے کر ساتھی، تم کو راہ دکھاؤں گا
تم پرچم لہرانا ساتھی، میں بربط پر گاؤں گا

نتیجہ: اندر والے ساحر نے خودکشی کر لی۔ اب صرف باہر والا آدھا آدمی رہ گیا جو بربط پر

نغمہ گانا چاہتا ہے (رومانی فن کار)۔ یہ آدھا آدمی ۱۹۴۷ء میں بربط پھینک کر بندوق مانگے گا (رومانی انقلابی) اور جب بندوق سے کوئی نتیجہ نہ نکلتے دیکھے گا تو فلمی گیت گانے لگے گا (میں نے جو گیت ترے پیار کی خاطر لکھے) اس کا قاری بھی یہی کرے گا۔ فلمی گیت نہ سہی، سرکاری ملازمت سہی۔ یہ بھی نہ سہی تو کچھ اور سہی۔ ترقی کی راہیں سراسر کھلی ہیں۔

جاں نثار کو دیکھیے: کون سا گیت سنو گی انجم؟ یہ بھی رومانی، وہ بھی رومانی۔ وہ گیت سنیں گی، یہ گیت سنائیں گے۔ اس طرح شاعر کی جنت تعمیر ہوگی۔ اس دوران میں صاحب زادی کے نکاح کا پیغام آ گیا۔ جنگ کی تعمیر بند ہوگئی:

زندگی ہوگی محبت کی کہانی تیری
مسکرائے گی دلھن بن کے جوانی تیری
میں کہیں دور بہت دور چلا جاؤں گا

اچھا صاحب دور گئے۔ اب تصور کی مصیبت ہے۔ مصیبت سے چھٹکارا پانے کا نسخہ غالبؔ پہلے ہی بتا گیا ہے۔ اگ گو نہ بے خودی کے لیے شراب۔ چناں چہ اسی نسخے پر عمل کیا گیا (رومانی مشغلہ):

اور پیتا ہوں تو پینے نہیں دیتا کوئی
اب کسی طرح بھی جینے نہیں دیتا کوئی

''گزرے ہوئے لمحات میں'' جاں نثار کا ''میں'' اپنی ناکامی کی وجہ بتاتا ہے۔ محبوبہ امیر تھی، یہ غریب تھے: (عصمت کے اقتباسات یاد کرتے چلیے)۔ اس نظم میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ عاشق صاحب غمِ ہجر اور کثرتِ شراب نوشی کے سبب بیمار ہو گئے۔ اس بیماری میں زہرہ نے اُن کے عیادت کی۔ یہ ایک شادی شدہ خاتون ہیں:

زہرہ نے بہت کی ترے بیمار کی خدمت
بھولے سے بھی جھپکی نہ پلک جس کی کسی رات
وہ جس نے کسی اور کی ہو کر مجھے چاہا
وہ جس کی وفاؤں نے زلیخا کو کیا مات

سلمیٰ کے بعد زہرہ رومانی عورت کی ایک نئی شکل ہے —— شادی شدہ، شوہر سے غیر مطمئن۔ میراجی کے الفاظ میں زہریلی ناگن، چڑیل۔ میراجی کی مدد سے شوہر کو بھی متعین کیجیے۔ دن کا سایہ، بھنبھناتی ہوئی ہنسی والا بھوت۔ دونوں انسان کی کسری شکلیں۔ اب یہ چڑیل اپنے بھوت کو چھوڑ کر اپنے خوابوں کے شہزادے کے پاس آئی ہے۔ شہزادے کو وہ اپنی پہلی شہزادی کی ہم شکل نظر آئے گی کیوں کہ دونوں کی روح ایک ہے —— خود پرستی۔ مرد کو پھول کی طرح اپنے جوڑے میں سجانے کا

جذبہ۔ شہزادے کو بھی اور کیا چاہیے۔ وہ بھی کئی کئی شہزادیوں کو اپنے اوپر مرتا دیکھ کر پھولا نہ سمائے گا، اور فوراً پہلی شہزادی کو تار دے گا کہ میری عظمت دیکھنا۔ زہرہ کو بھی شہزادے کی پہلی محبتوں سے کوئی الجھن نہ ہوگی۔ یہ تو اسے بڑا شان دار شہزادہ ملا۔ اس لیے وہ شہزادے کی پہلی محبوبہ کی ہم شکل ہونے پر جلنے کے بجائے مسرت کا اظہار کرے گی۔ باقی پلاٹ صاف ہے۔ انجم کی شادی ہوچکی (اس کے شوہر کا انجام سوچیے۔ یہ وہ ساگر ہے جو جھکولے دیتا ہے اور بہاتا نہیں۔ اس لیے اُس کا شوہر بھی دن کا سایہ بن جائے گا۔ چھوت کی بیماری کی طرح یہ وبا پوری سوسائٹی میں اسی طرح پھیلتی ہے)۔ اور زہرہ پہلے سے شادی شدہ ہے۔ ان دونوں کے درمیان جاں نثار کی نظموں کا ''میں'' ہے۔ اس کی خود اطمینانی دیکھیے:

ہو کچھ زندگی، موت، فرقت، وصال
محبت بہر کیف ہے کامیاب

''بہر کیف ہے کامیاب'' کا ٹکڑا ملاحظہ فرمایئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سگریٹ کا کش لگاتے ہوئے زندگی کے تمام مسائل کا حل سوچ لیا۔ صرف دلچسپی کے لیے زہرہ کی شان میں ایک قصیدہ بھی سن لیجیے:

ہزاروں بار دُہرایا گیا ہے لفظ الفت کا
میں تیرے سامنے اس لفظ کو دُہرا نہیں سکتا
مگر اس دل میں کچھ جذبات ہیں جن کی تو ملکہ ہے
وہ کیا جذبات ہیں میرے تجھے سمجھا نہیں سکتا
کوئی ظالم مشیت روک لیتی ہے مجھے ورنہ
میں تیرے واسطے کس چیز کو ٹھکرا نہیں سکتا
مگر میں زندگی بھر صرف تیرے گیت گاؤں گا
اور ایسے گیت جو دنیا میں کوئی گا نہیں سکتا

مگر زہرہ بڑی تجربہ کار ہے۔ وہ جانتی ہے کہ مرد گیت گانے کے علاوہ ایک کام اور بھی کرتا ہے۔ اور یہ کام نہ کرسکے تو ہر چیز سے بیزار ہوجاتا ہے۔ اور حسنِ اتفاق سے وہ اپنے شہزادے کی بیزاری کا ایک لمحہ بھی دیکھ لیتی ہے۔ یہ بیزاری بھی دیکھنے کی چیز ہے:

ہوسکی دنیا نہ مجھ سے مستفید
مجھ سے وابستہ تھی کس کس کی امید
آج ہر احساس ہے کوسوں بعید

یعنی غصہ اس بات پر آیا ہے کہ بدنصیب دنیا نے آپ کی ذاتِ ہمہ صفات سے کچھ ''استفادہ'' نہیں کیا۔ خود پرستی ایسی تو ہو۔ اس کے بعد یہ خود پرستی فلسفے کا روپ دھارتی ہے اور دنیا کے خلاف یہ نتائج

مرتب کرتی ہے:

عشق کیا ہے؟ ایک ذہنی اضطراب
حسن کیا ہے؟ جاگتی آنکھوں کا خواب
علم کیا ہے؟ اک سوالِ بے جواب
ہر طرف بغض و عداوت قتل و جنگ
کھا چکی انصاف کی میزان زنگ
لٹ چکا انسانیت کا نام و ننگ

نظم کا ٹیپ کا مصرع ہے: دوست سب کچھ بھول جانے دے مجھے۔ ساحر کے آدمی نے خودکشی کی تھی۔ جاں نثار کا آدمی بھول گیا۔ مطلب دونوں کا ایک ہی ہے: اس لیے نتیجہ لازمی طور پر یہی نکلنا چاہیے:

کچھ محبت کے سوا اور بھی سوچا ہوتا
زندگی صرف محبت تو نہیں ہے انجم

(فیض اور ساحر کو پھر تقابل میں رکھ کر دیکھیے۔ اب ایک ہی سانچہ اپنی تکرار کرتا چلا جائے گا)۔ صرف یہی نہیں۔ یہ بھی کہ:

اب یہ طوفانِ ادا رہنے دے
یہ محبت کی بلا رہنے دے

''طوفانِ ادا'' کے معنی ہیں کہ ''محبوبہ'' رنڈی معلوم ہونے لگی۔)

''زندگی صرف محبت تو نہیں ہے انجم'' —— ''سلاسل'' کی آخری نظم ہے جس میں جاں نثار کی شاعری کا ''میں'' کسی نہ کسی طرح موجود ہے۔ اس کے آگے۔ ''بیدار ہے انسان''، ''خاتمہ کلام''، ''تلوار اٹھا'' —— ساحر میں اور ان میں فرق یہ ہے کہ ساحر نے بندوق مانگی تھی، (یہاں جاں نثار گھٹ گئے، شاعر بھی تو ساحر سے چھوٹے ہیں) اس کے بعد زبیر فاطمہ ''حرفِ آشنا'' کے دیباچے میں لکھتی ہیں: ''سنا ہے اختر اب بمبئی میں آسودہ زندگی بسر کرتے ہیں۔''

اختر الایمان کی شاعری کا پلاٹ بہت ہی سادہ ہے، محبت۔ پھر وہی شادی کا جھگڑا پڑا۔ عاشق کے پاس سب کچھ ہے سوائے زرِ نقد کے۔ فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ عاشق پیسہ کمانے جائے، اور محبوبہ واپسی کا انتظار کرے۔ عاشق پیسہ کمانے جاتا ہے۔ آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (تقابلی مطالعہ جاں نثار، ساحر) لیکن پیسہ کمانا آسان تھوڑی ہے۔ روز دفتروں کے چکر کاٹتے کاٹتے جدائی کا درد بھی کھو جاتا ہے۔ ہستی بے رنگ معلوم ہونے لگتی ہے۔

نتیجہ: ''جمود۔''

تم سے بے رنگیِ ہستی کا گلہ کرنا تھا
.. .. .. .. .. ..
ساقی و بادہ نہیں جام و لبِ جو بھی نہیں
تم سے کہنا تھا کہ اب آنکھ میں آنسو بھی نہیں

پھر شاید عاشق عارضی ناکامی کے بعد گھر لوٹتا ہے۔ محبوبہ کہلا کر بھیجتی ہے کہ میں ملنے آنا چاہتی ہوں۔ جواب بھی سنیے:

سب کچھ ڈھیر ہے اب مٹی کا
تصویریں، وہ دل کش نقشے
پہچانو تو رو دو گی تم
گھر میں ہوں باہر ہوں گھر سے
اب آؤ تو رکھا کیا ہے
چشمے سارے سوکھ گئے ہیں
یوں چاہو تو آسکتی ہوں
میں نے آنسو پونچھ لیے ہیں
(تقابلی مطالعہ مجازؔ اب مرے پاس جو آئی ہو تو کیا آئی ہو)

اس کے بعد پھر ایک نئی جدوجہد۔ اب پیسے کا نظام سمجھ میں آنے لگا----- (اب میرا اور اس کا آخری معرکہ ہے'' ----- ''بابا گوریو'' کے ہیرو یوژین کا آخری مکالمہ)۔

سب ہی جواری، سب ہی لٹیرے، کون کسی سے بازی جیتے

ان جواریوں اور لٹیروں سے مقابلہ کرتے ہوئے خیال آتا ہے کہ باوفا محبوبہ انتظار کر رہی ہوگی۔ یہ خیال ''پگڈنڈی'' بن جاتا ہے: ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی، ساتھ ہی یہ اُمید بھی کہ: تاریکی آغازِ سحر ہے، تاریکی انجام نہیں ہے۔ مگر یہ ''تاریک سیارہ'' سے پہلے کی منزلیں ہیں۔

''تاریک سیارہ'' کی ابتدا ''وہ مکان'' سے ہوتی ہے۔ اب شاید محبوبہ کی شادی ہو چکی ہے اور عاشق رات کو مکان کے نیچے کھڑا سنگ و خشت و آہن کی اس تعمیر کو تکے جاتا ہے:

تا کہ وہ پری پیکر
رات کے کسی لمحے
خواب سے اگر چونکے

دیکھ لے مجھے اک بار
یہ وفائے مرگ آثار
میرے دم سے زندہ ہے

''وفائے مرگ آثار'' کے بعد ''ترکِ وفا'' کی منزل ہے:

میں آج وہ عہد توڑتا ہوں
یہ رسمِ وفا بھی چھوڑتا ہوں

''شکستِ وفا'' میں محبوبہ ایک بار عاشق کے گھر آتی ہے:

کون ہو؟ بنتِ مہ و مہر و درخشاں نجوم
کس لیے آئی ہو؟ غم خانہ منور کرنے؟
منتظر میں بھی تھا برسوں سے کوئی سیم بدن
نرم مخمل کی طرح، پھول سے ہلکی ہمہ نور

(محبوبہ میں طوائف کا تصور اُبھر رہا ہے۔ لہجے کا طنز بھی دیکھنے کی چیز ہے۔)

یوں بڑھے میری طرف جیسے ندی کی لہریں
رات بھر ناچنے والی کی طرح نیند سے چور

(یہ طنز کی انتہا ہے، محبوبہ کو ناچنے والی کہہ دیا۔) آپ نے دیکھا رومانی محبت چاہے کامیاب ہو چاہے ناکام، آخر میں صرف زہر بن جاتی ہے۔ محبت کا انجام نفرت، بلکہ نفرت تو پھر ایک مثبت جذبہ ہے۔ اس میں کم از کم تحقیر تو نہیں ہوتی۔ پھر اخترالایمان کا یہ ''میں'' تو پھر بھی پُرخلوص آدمی ہے اس لیے برملا محبوبہ کو ''ناچنے والی'' کہہ دیتا ہے۔ فیض صاحب کا ''میں'' تو کہتا ہے: اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے۔

اس ملاقات کے بعد بڑی دلچسپ منزل آتی ہے۔ عاشق کو اطلاع ملتی ہے کہ محبوبہ کے بچہ ہوا ہے۔ عاشق کا جواب بھی ملاحظہ کیجیے:

مبارک ہو میں نے سنا ہے کہ تم پھول سی جان کی ماں بنی ہو
مبارک، سنا ہے تمھارا ہر اک زخم اب مندمل ہوگیا ہے

(''مبارک ہو'' کی تلخی دیکھیے۔ تقابل کے لیے اختر شیرانی کی وہ طنزیہ نظم جس میں انھوں نے عورت کو بچوں کا نخش ترانہ کہا ہے۔)

اخترالایمان کو یہاں تک پہنچتے پہنچتے نہ جانے کتنی مدت گزر گئی مگر رومانیت پر کوئی اثر نہیں

ذاتی۔ یہ بقول لارنس کوئی پھول تو ہے نہیں جو مرجھا جائے۔ یہ تو ہیرا ہے جو خود پرستی کی کان سے نکلتا ہے۔ ''ایک لڑکا'' کا کردار ''اختر الایمان'' اسی رومانیت کا ہیرو ہے۔ اب اختر الایمان کی دو شکلیں ہیں۔ باہر والا اختر الایمان، جسے زندگی کے تجربوں نے اسی طرح کچھ سے کچھ بنا دیا، جس طرح ہر آدمی کو بنا دیتی ہے۔ اور ایک اندر والا اختر الایمان جو اس باہر والے اختر الایمان کا ہم زاد ہے اور جنگلوں، شہروں، بازاروں اور گلیوں میں ایک بلا کی طرح اس کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔

قتیل شفائی کو دیکھیے۔ محبت، پھر محبوبہ کی شادی، ''ایک موت ایک برات''، اس کے بعد ''کچھ غمِ جاناں کچھ غمِ دوراں'' کی منزل۔ وہی فیض والا معاملہ۔ یعنی اس عشق اور اس عشق والی بات۔ لیکن اس تخصیص کے ساتھ کہ غمِ جاناں کو جاناں سے بالکل الگ کر لیا۔ اب یہ بالکل ''روزن'' کے ''میں'' کی ذاتی ملکیت ہے۔ کیوں کہ جاناں تو غیر کی دلہن بن چکی ہے۔ اس میں ہول ناک پہلو یہ ہے کہ اب تک ساحر، جاں نثار، فیض نے بھی محبوبہ پر یہ الزام نہیں لگایا تھا کہ وہ بک گئی۔ ایک اختر الایمان کے یہاں یہ رنگ جھلکتا ہے مگر ذرا دبا دبا۔ اور قتیل شفائی کے ''میں'' نے تو صاف اسے ''رنڈی'' کہا ہے اور سماج کو دلال۔ پھر محبوبہ پر ترس کھانے کی منزل:

خود فروشی کا ملال
زندگی کیسے کٹے

اچھا جب محبوبہ ہی خود فروشی کر کے غیر کی آغوش میں پہنچے گی تو عاشق صاحب کیوں صبر کریں۔ ایک رنڈی نہ سہی، یہ دوسری رنڈی کے پاس پہنچیں گے۔ پھر رنڈی سے ہم دردی کا زاویہ پیدا کیا گیا ہے: سنا ہے کہ یہ حسنِ بازار بھی ایک عورت تھی نیلام ہونے سے پہلے۔ اس میں محبوبہ سے تقابل خود بخود پوشیدہ ہے لیکن اس سب کے باوجود جب بھی ''تاروں بھری رات'' آتی ہے تو وہی ایک سوال:

دل میں ہے وہی درد، لبوں پر ہے وہی بات — اے تاروں بھری رات
کس طرح بھلائے کوئی گزرے ہوئے لمحات — اے تاروں بھری رات

کسری انسان کی یہ شکل ذرا ہے۔ آدھا عاشق، آدھا رنڈی باز۔ کیا اچھا ہوتا اگر قتیل صاحب ہمیں اس سے کچھ رنڈی بازی ہی کے قصے سنواتے۔ لیکن توجہ آدھے عاشق کے درد کی طرف زیادہ ہے:

اُڑتے اُڑتے آس کا پنچھی دور اُفق میں ڈوب گیا
روتے روتے بیٹھ گئی، آواز کسی سودائی کی

رومانی سوسائٹی کس طرح آدمی کو توڑتی پھوڑتی ہے، اس کی تمام شکلیں آپ دیکھ چکے ہیں۔ اب انھیں عصمت کے تیار کیے ہوئے نقشے سے ملا کر دیکھیے۔ لیکن عصمت نے ہمیں صرف

متوسط طبقے کے آدمی کے ٹوٹنے کا نقشہ دکھایا ہے۔ اب ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کسری انسان کی یہ شکلیں صرف متوسط طبقے ہی میں بنتی ہیں یا اوپری طبقے میں بھی؟ نچلے طبقے کا کوئی سوال ہی نہیں۔ کیوں کہ وہاں آدمی ہمیشہ پورا رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اوپری طبقے کے آدمی کے بغیر یہ مطالعہ بالکل ناقص ہے۔ ضیا جالندھری کی شاعری کی اہمیت مجھ پر یہیں ظاہر ہوئی۔ ''سرِشام'' میں ہمارے سوال کا جواب ہمیں مل جاتا ہے۔ آیئے سب سے پہلے ''سرِشام'' کی محبوبہ سے تعارف حاصل کیجیے:

ایک شوخی بھری دوشیزۂ بلور جمال
جس کے ہونٹوں پہ ہے کلیوں کے تبسم کا نکھار
مست آنکھوں سے برستا ہے صبوحی کا خمار
پھول سے جسم پہ ہے شبنمی زرتار لباس

ظاہر ہے کہ ایسی لڑکی سے دیکھنے والے کو صرف جسمانی احساس ہوسکتا ہے:

کروٹیں لیتا ہے دل میں اسے چھونے کا خیال
آنکھیں ملتے ہوئے جاگ اُٹھتے ہیں لاکھوں احساس
یہ حسینہ مجھے اُکساتی ہوئی آئی ہے

اس ٹکڑے میں ''چھونے کا خیال'' اور ''اُکساتی ہوئی آئی ہے'' خاص ٹکڑے ہیں۔ اب تک ہم نے حسن و عشق کی جتنی شکلیں دیکھی ہیں، یہ ان سے بالکل مختلف شکل ہے۔ نظم کی ساری تفصیلات جسمانی ہیں جن کا خلاصہ یہ ہے:

دل کو برماتا ہے اس شوخ کا بھرپور شباب

پرانی شاعری میں عورت اور مرد کی علامتیں پھول اور بھونرا ہیں۔ عورت پھول، مرد بھونرا یا عورت شمع مرد پروانہ۔ متوسط طبقے کی نئی شاعری میں عورت اور مرد کی یہ حیثیتیں نہیں بدلتیں، لیکن ''سرِشام'' میں یہ علامتیں بدل گئیں۔ اب مرد پھول ہے اور عورت تتلی۔ بھونرا بھی ہے مگر پرانی شکل میں نہیں۔ اب وہ رقیب ہے اور رقیب کی روسیاہی کی رعایت سے اپنی اس نئی حیثیت میں جچتا بھی خوب ہے۔ اب ان تینوں کی یک جائی کا منظر دیکھتے ہیں:

اس پھول کے پاس آئی تھی تتلی
لب مل رہے تھے
یہ ہنس رہا تھا
وہ چومتی تھی
یہ جھولتا تھا

وہ جھومتی تھی
دل کھل رہے تھے
............
دور ایک بھونرا
شاخوں میں چھپ کر
تتلی کا اس پر کچھ بس نہیں تھا

اب یہ ایک شان دار ڈرائنگ روم کا مکمل نقشہ ہے۔ عاشق محبوبہ اور رقیب سب ساتھ ساتھ موجود ہیں۔ آخر تتلی بھونرے کی مستقل ''بھن بھن'' سے تنگ آجاتی ہے:

اڑنے لگی وہ
افکار سے چور
اُڑتی گئی وہ
آفاق سے دور
........
واپس وہ تتلی آئے نہ آئے
یہ پھول یونہی مرجھا نہ جائے
3اب کون جانے

تتلی واپس نہیں آئی۔ پھول انتظار کرتا رہتا ہے۔ آنسوؤں کی شبنم اسے کچھ دن تازہ رکھتی ہے مگر تابہ کے۔ رفتہ رفتہ شبنم خشک ہونے لگتی ہے۔ نتیجہ وہی بے حسی۔ طبقہ کوئی بھی ہو، رومانیت تو اپنی منزلوں سے گزرے گی:

یہ ٹھٹھرتی تیرگی، بے جان یخ بستہ زمیں
اور اس پر راکھ، ٹھنڈی راکھ کے اُس ڈھیر میں
کوئی چنگاری، ذرا سی، آنچ کا ساماں نہیں

پھول جانتا ہے کہ شبنم نہ آئے گی تو وہ خشک ہو جائے گا، اس لیے ''سرِ شام'' کی تین چوتھائی نظموں کا موضوع ''آنسو'' ہے۔ کبھی یہ کہ آنسوؤں نے جل تھل بھر دیے۔ کبھی یہ کہ آنسو بھی نہیں رہے۔ (غزل میں قافیہ ردیف ہے ''چھم چھم برسا''):

مگر میں کب سے ترس رہا ہوں
کہ میری پتھرائی خشک آنکھوں سے بھی کچھ آنسو

ابھرتی لہروں کی طرح ابھریں
اور ان کی حرکت میں ڈھل کے بہہ جائے میرے سینے کا دردِ رنگیں
محبوبہ سے ملاقات کا ایک منظر دیکھیے:

وہ اک ہجومِ طرب، وہ نشاطِ نغمہ و نور
شریر لڑکیاں، رنگین تتلیاں بے تاب
لبوں پہ گل کدۂ گفتگو کھلائے ہوئے
وہ قہقہے وہ مسرت کی نقرئی جھنکار

••••••••••••••••••••••

تم آئیں، ہنستی ہوئی آئیں، برق کی مانند
مرے قریب سے کتنی قریب سے گزریں

اچھا ''سرِشام'' کی محبوبہ تو متعین ہوگئی۔ لیکن عاشق صاحب سے ابھی تفصیلی ملاقات نہیں ہوئی۔ اسی نظم میں انھیں بھی دیکھیے:

میں اپنے گوشۂ کم تاب میں ہجوم سے دور
اداس نظروں میں مدھم دیے جلائے ہوئے

تتلی کے مقابلے پر اس پھول کو دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے۔ یہ پھول ڈرائنگ روم میں کیسے کھلا (کیا یہ متوسط طبقے سے اوپر آیا ہے) اس عاشق کو محبوبہ کے قہقہے سن کر چوٹ لگتی ہے۔ وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ اسی قہقہے نے اسے تتلی بنا دیا ہے۔ وہ اسے تتلی سے محبوبہ بنانا چاہتا ہے اس لیے اس کا تجزیہ کرتا ہے:

مگر کبھی کبھی جس طرح کوئی سایہ سا
کہ اس جمال و مسرت کی تہ میں پنہاں ہے
وہ روحِ تیرہ جسے اک کرن نصیب نہیں

محبت کے لیے ضروری ہے کہ تتلی اس طرح قہقہے لگانا چھوڑ دے:

ہنسو اور اتنا ہنسو تم برس پڑیں آنکھیں
پھر ان سلگتے ہوئے آنسوؤں میں بہہ جائے
وہ درد اور وہ دوری جو قہقہوں میں ہے

اس کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ ''سرِشام'' کا عاشق اسے تتلی سے محبوبہ بنانے میں کامیاب ہوجاتا ہے:

ہم ایک تھے، ایک تھے ہم دونوں

ہم ایک ہی دکھ کے مارے تھے
دونوں کے دھڑکتے سینوں میں
صرف ایک ہی درد سلگتا ہے

لیکن یہ تو ڈرائنگ روم والی دنیا ہے۔ محبوبہ کو دوسری تتلیاں اپنے سے مختلف کیسے دیکھ سکتی ہیں۔ وہ اس کا مذاق اُڑاتی ہیں۔

نتیجہ:

نہیں نہیں آپ پیار کی کوئی بات مجھ سے نہ کیجیے گا
وگرنہ لوگوں کی ناگنوں سی یہ زبانیں مجھے ڈسیں گی

اس کے بعد عشق کی کئی منزلیں طے ہوتی ہیں۔ جدائی، انتظار، بے حسی، اور اک دم ایک نیا تجربہ: یہ لذتِ جسم ہے عجب شے۔ ایک دم امید بندھتی ہے کہ ''سرشام'' کا ''میں'' ہمیں اس لذت کی داستانیں سنائے گا۔ اور ایک بہت خوب صورت نظم ''وصال'' پڑھنے کو ملتی بھی ہے۔ مگر خدا جانے اس تجربے میں کیا کھوٹ ملا ہوا ہے کہ اس عاشق کی نظر بھی بار بار کسی اور طرف لوٹ جاتی ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ وصال محبوبہ سے نہیں محبوبہ کی بہن سے ہوا ہے:

میں بھی کبھی تھی اسے دل سے قریب
میری معصوم بہن، میری رقیب

اس عاشق نے جسم تو دریافت کرلیا نچلا دھڑ، لیکن اوپر کا دھڑ اب بھی اسی محبوبہ کی یاد میں آنسو بہا رہا ہے۔ اب نچلا دھڑ اپنا کام کرتا رہے گا، اوپر کا دھڑ اپنا کام۔ یہاں تک کہ آنسو خشک ہوجائیں گے اور پوری شاعری صرف آنسوؤں کے خشک ہونے کا ماتم بن جائے گی۔ ''سرشام'' میں تتلی اور پھول کے اس عاشق کی کہانی کے بعض مرحلے بڑی نزاکتوں کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ مگر ہم اس وقت شاعری کے بجائے رومانیت کی شکلیں دیکھ رہے، اس لیے اس کا ذکر پھر کسی اور وقت۔ آیئے اب ہم اپنے نکالے ہوئے نتائج پر بہ حیثیتِ مجموعی غور کریں:

(۱) جس سوسائٹی کا ہم مطالعہ کررہے ہیں۔ اس کی ماہیت کچھ ایسی ہے کہ وہ محبت کو عاشق و محبوب کے حسبِ منشا کامیاب نہیں ہونے دیتی۔

(۲) محبت کی ناکامی کے بعد عاشق اور محبوب کے لیے صرف دو راستے رہ جاتے ہیں۔ یا تو دونوں خودکشی کرلیں اور محبت کا حق ادا کرجائیں۔ یا زندہ رہیں اور اپنی اپنی حیثیت اور استطاعت کے مطابق شادیاں کرلیں۔ اس دوسری صورت میں بھی دو حصے ہیں (الف) شادی کو اپنے پورے وجود کا تقاضا سمجھیں یا (ب) شادی کو صرف جسمانی ضرورت کا نتیجہ قرار دیں۔ اور روح یا شعور کو اس

HaSnain Sialvi



تجربے سے ملوث نہ ہونے دیں۔ یہ مؤخرالذکر طریقہ رومانی ہے۔

(۳) رومانی طریقے کی جتنی شکلیں ہم نے اب تک دیکھی ہیں۔ ان سے حسبِ ذیل نتائج نکلتے ہیں:

مرد اور عورت کی محبت کی وہ صورت جس میں جنس کا خیال بھی شعور میں نہ آئے، (اختر شیرانی)، ایک تخیلی چیز ہے۔ عنفوانِ شباب میں لڑکے اور لڑکیاں اپنے جسمانی وجود کو گندہ سمجھ کر اسے اپنے شعور میں جگہ نہیں دیتیں۔ صحت مند آدمی کی زندگی میں یہ ایک عارضی وقفہ ہوتا ہے۔ اس میں مریضانہ کیفیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب یہ اپنے فطری وقت پر ختم نہ ہو۔ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آدمی کی ذہنی عمر اس کی جسمانی عمر کا ساتھ نہیں دے رہی ہے۔ بعض لوگوں میں یہ مریضانہ کیفیت اتنی بڑھ جاتی ہے کہ بوڑھے ہو جاتے ہیں مگر ذہنی طور پر عنفوانِ شباب کے دور سے نہیں گزرتے۔ ان کے وجود کی جسمانی ضروریات، ذہنی ضروریات سے الگ ہو جاتی ہیں اور وہ جسمانی ضروریات کو ہمیشہ ناپاک تصور کرتے رہتے ہیں۔ سوسائٹی کے انتشار کا معتد بہ حصہ انھیں غیر صحت مند افراد کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔

اس حقیقت کا ایک دوسرا رخ بھی ہے۔ بہت سے لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو ابتدا میں صحت مند ہوتے ہیں۔ یعنی محبت کی جسمانی اور روحانی وحدت کا شعور رکھتے ہیں مگر کسی خاص سبب سے آگے چل کر ذہن اور جسم کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے، مثلاً محبوبہ سے جنسی قربت کا حصول نہ کر سکنا (ساحر، جاں نثار اختر، اختر الایمان، قتیل شفائی، ضیا جالندھری)۔ اس کے بعد حقیقی فطری محبت، اپنی اصلی حیثیت گم کر دیتی ہے۔ اور اس کی جگہ اس کی ایک مسخ صورت جنم لیتی ہے۔ فرد محبوبہ سے جنسی قربت حاصل نہ کر سکنے کو اپنی ذاتی شکست سمجھتا ہے۔ اور شکست کو ذہنی طور پر قبول نہیں کرنا چاہتا۔ محبت کی مسخ شدہ صورت اسی شکست خوردگی سے پیدا ہوتی ہے۔ اب یہ صرف خود پرستی کی ایک شکل بن جاتی ہے۔ یہاں عنفوانِ شباب والی کیفیت پھر لوٹ آتی ہے۔ فرد اپنی شکست خوردگی کو ایک طرح کی مصنوعی عظمت میں بدل دیتا ہے۔ اس نام نہاد عظمت کی کئی شکلیں ہیں۔ فرد پہلے تو یہ ارادہ کرتا ہے کہ کچھ بھی ہو میں اس محبت کو مرنے نہیں دوں گا (رومانی وفا) لیکن محبوب سے مستقل جدائی کا لازمی نتیجہ یہی ہے کہ جذبہ اپنی پہلی صورت میں محسوس نہ ہو۔ لیکن چوں کہ فرد اس میں اپنی سبکی تصور کرتا ہے، اس لیے اس جھوٹے جذبے کو اپنے اوپر طاری کرنے کی مستقل کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس نفسیاتی کش مکش کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ ہر قسم کے احساس سے عاری ہو جاتا ہے (رومانی بے حسی)۔ اس بے حسی سے اکتاہٹ پیدا ہوتی ہے۔ فرد اس اکتاہٹ کو دور کرنے کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتا ہے لیکن سب میں اہتمام یہی مدِ نظر رہتا ہے کہ شکست خوردگی کے احساس کو عظمت میں ڈھالا جائے اور اور

اسے محبت سے منسوب کیا جائے۔ یہ کبھی دنیا کے تمام انسانوں کے دکھ بانٹ لینے کی خواہش بن جاتی ہے (رومانی انسان پرستی)، کبھی معاشرے کے نظام کو یکسر بدل دینے کے خواب دیکھتی ہے (رومانی انقلابیت) کبھی خود کو فنا کر کے محبوب کی شان دوبالا کرنے کا ارادہ باندھتی ہے (رومانی ایثار) اور جب ان سے کچھ نہیں ہو پاتا تو اپنا مداوا ان چیزوں میں ڈھونڈتی ہے جنھیں کسری سوسائٹی کا سب سے روشن پہلو کہا جاتا ہے —— عہدہ، دولت، مادی ترقی۔ مادی ترقی کے لیے دنیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک سفر۔ جب یہ عمل فرد کے بجائے قوم اختیار کرتی ہے تو بندوق لے کر وحشی اقوام کو تہذیب اور جمہوریت سکھانے نکلتی ہے۔ اس سفر کی کوئی انتہا نہیں۔ ایک ملک سے دوسرے ملک تک، ایک براعظم سے دوسرے براعظم تک۔ ایک دنیا سے دوسری دنیا تک۔ اب چاند کا سفر کسری آدمی کا عظیم ترین کارنامہ بن جاتا ہے۔ اس سے نئی تہذیبی قدریں پیدا ہوتی ہیں۔ فرد کی زندگی میں بات کار، عہدہ، بینک بیلنس تک محدود رہتی ہے مگر یہ صرف بڑے پیمانے اور چھوٹے پیمانے کا فرق ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ مسخ شدہ آدمی کے ان شان دار کارناموں سے اصلی آدمی مطمئن نہیں ہوتا۔ اب وہ بھی انتقام لے گا۔ کسری آدمی جب اپنے دفتر سے چمچماتی ہوئی کار میں بیٹھ کر کوٹھی —— اور وہ جو اس کا ہم شکل، اس کا آئیڈیل اور اس کی عظمت کی انتہا ہے، اپنے شان دار خلائی سفر سے دنیا میں لوٹے گا تو روٹی مٹی بن جائے گی اور پانی زہر۔ اور گھر کے بیوی بچے تیسری جنگِ عظیم کے خوف سے سوتے میں کانپ کانپ اٹھیں گے اور برٹرینڈ رسل صاحب فرمائیں گے کہ یورپ چند ہی برسوں میں ختم ہو جائے گا۔ شاید یورپ کے ساتھ دنیا بھی (تازہ اطلاع ہے کہ رسل صاحب اس جرم میں سزا پا گئے)۔ آخر میں یہ سب عناصر مل کر اکتاہٹ اور بے حسی کو ایک دوسرے سے ضرب دے کر بڑھاتے بڑھاتے ایک ہمہ گیر بے کیفی میں ڈھال دیں گے۔ اردو شاعری کا پہلا رومانی غالبؔ آگے ہی کہہ گیا ہے:

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے بسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

اب ہم ٹھیک ۱۹۶۱ء میں ہیں اور اپنی سوسائٹی اور شاعری کا جائزہ بہت آسانی سے لے سکتے ہیں۔ سوسائٹی کا جائزہ اپنے سے بہتر لوگوں کے لیے چھوڑ کر میں اپنے موضوع کی طرف لوٹتا ہوں۔

اردو کی نئی نظم اور اس کی حقیقی قدر و قیمت اس سے پہلے طول طویل مثالوں کے ذریعے آپ کو دکھا چکا ہوں کہ اس شاعری کا اوّلین دور وہ ہے جب شاعر عنفوانِ شباب کے تجربات کو ہلکے پھلکے جذباتی انداز میں بیان کرتا ہے۔ یعنی اٹھارہ برس کی عمر والوں کی شاعری۔ یہ اس شاعری کا بہترین دور ہے۔ نئے نظم نگاروں کے کم و بیش ساٹھ ستر مجموعے اس وقت میرے سامنے رکھے ہیں اور ان سب کے دیباچوں میں ایک ہی بات کہی گئی ہے کہ اردو شاعری کا

تاب ناک مستقبل انھیں لوگوں سے وابستہ ہے۔ یہ پیش گوئی یقیناً بڑی شان دار ہے مگر اس کا حقیقی انجام ہم سب کے سامنے ہے۔ انجام کے ذاتی اور سماجی اسباب پر میں تفصیلی بحث کر چکا ہوں۔ اب صرف نتائج کو دیکھتے جائیے۔ چوں کہ یہ شعرا عنفوانِ شباب کی منزل سے نکل کر زندگی کے حقیقی تجربات کو قبول نہیں کرنا چاہتے اس لیے ان میں سے بیشتر کا انجام یہ ہوا کہ ان کی شاعری کے سوتے ہی خشک ہو گئے۔ اور وہ اردو شاعری کے مستقبل کو تاب ناک بنانے کی کوشش چھوڑ کر اپنے مستقبل کو تاب ناک بنانے کی مساعیِ جمیلہ میں مصروف ہو گئے۔ چلیے چھٹی ہوئی۔ خدا مغفرت کرے۔ اس کے بعد نمبر ان لوگوں کا آتا ہے جو پبلشر کے تقاضوں کے باعث یا دوستوں کی شرما حضوری میں، یا کسی اور معقول کام کے نہ ملنے کے باعث شاعری چھوڑنے کا کام نہ کر سکے۔ انھوں نے دو راستے اختیار کیے۔ کچھ حضرات نے یہ راستہ اختیار کیا کہ وہ اپنے مسخ شدہ تجربات ہی کو اس طرح بنا سنوار کر پیش کریں کہ وہ حسین معلوم ہونے لگیں۔ یہ شاعری بیشتر اپنے اوپر ترس کھانے کی مریضانہ کیفیت کا شکار ہے اور روز بہ روز اس کی آواز رقیق سے رقیق تر ہو کر صرف ایک ''روں روں'' میں تحلیل ہوتی جا رہی ہے۔ جن لوگوں نے یہ دوسرا راستہ اختیار کیا وہ اپنے پورے وجود کو چھوڑ کر صرف کسی خیال یا نظریے کے ہو کر رہ گئے۔ لیکن سوسائٹی کی موجودہ حالت میں جو ہر آئیڈیل کو جھٹلا چکی ہے، وہ بھی اپنے کام کو جاری نہ رکھ سکے۔ اور اپنے پہلے ساتھیوں سے آ ملے۔ اب صرف ایک جذباتی ملغوبہ ہمارے سامنے ہے یا یوں کہیے کہ اگر بودلیئر کے بجائے بودلیئر کی صلیب پر لٹکی ہوئی لاش شاعری کر سکتی تو وہ اسی قسم کی ہوتی۔ اس شاعری کا محرک صرف ایک ہے۔ سڑی ہوئی لاش کی یہ خواہش کہ وہ حسین نظر آئے۔ لیکن ٹھہریے، کیا آپ کو اس لاش کے سڑنے کی بو محسوس نہیں ہو رہی ہے؟

(''نئی نظم اور پورا آدمی۔ اگست ۱۹۶۱ء)

○

# غزل، مفلر اور ہندوستان

کہتے ہیں نزلہ عضوِ ضعیف پر گرتا ہے لیکن اردو شاعری کی پچھلی سو سالہ تاریخ میں عضوِ رئیس پر گرا ہے۔ یعنی غزل پر۔ غدر کے ہنگامے میں انگریزوں سے مار کھانے کے بعد روشن خیال مسلمانوں کو اپنی جو چیز سب سے بری لگی وہ یہی بدنام صنفِ سخن تھی۔ روشن خیال مسلمانوں سے میری مراد ان بزرگوں سے ہے جنھیں آگے چل کر اس بات پر شرم آنے لگی کہ ان کے مذہب نے چار شادیوں کی اجازت کیوں دی ہے۔ ان میں محمد حسن عسکری صاحب کے مفلر والے مولانا حالؔی پیش پیش تھے۔ معاف کیجیے گا، مولانا حالؔی کی قدر و منزلت میرے دل میں آپ سے کچھ کم نہیں ہے۔ آخر مولانا کی شیروانی ورثے میں مجھے بھی ملی ہے۔ لیکن یہاں سوال ایک مخصوص رجحان کے تجزیے کا ہے۔ اور تجزیے کی ذمہ داری اتنی بڑی ہے کہ خود مولانا حالؔی اپنی شرافت اور وضع داری کے باوجود اپنے سے پہلوں کے جبے قبے اُتارتے ذرا نہ جھجکے۔ ہمیں بھی یہ ذمہ داری پوری کرنی ہے۔ اس لیے خود مولانا کی عظمت کا حقیقی تقاضا ہے کہ ہم ان کی شیروانی کے بٹن کھلوانے میں بالکل نہ شرمائیں۔ یہی ان کی سچی پیروی ہوگی۔

غزل سے مولانا حالؔی کی بیزاری کی بات چھڑی ہے تو یہاں ایک بات صاف ہو جانی چاہیے۔ مولانا حالؔی غزل سے بیزار تھے۔ لیکن ان کی بیزاری کی وجہ غزل کی ناقص ہیئت نہیں تھی، جس پر ہمارے کلیم الدین صاحب تاؤ کھا کر بیٹھے ہیں۔ انھیں غزل پر یہ اعتراض بھی نہیں تھا کہ اس میں جذبے اور خیال کے بجائے الفاظ شاعر کی راہ نمائی کرتے ہیں۔ یہ اعتراض جیسا کچھ بھی ہے، جناب جوشؔ کا ہے۔ اسی طرح انھیں عظمت اللہ خاں کی طرح غزل میں ''واقعیت'' کے فقدان کی شکایت بھی

نہیں ہے جو بقول خاں صاحب کے بچی شاعری کی جان ہے اور انھوں نے اپنی کھٹی میٹھی نظموں میں پیدا کر کے دکھائی ہے۔ یہ اعتراض غلط ہوں یا صحیح، وقیع ہوں یا غیر وقیع، ہمیں ان سے غرض نہیں۔ بہر حال یہ مولانا حالی کے اعتراضات نہیں ہیں۔ ورنہ مولانا خود 'نئی غزل' کی طرح اندازی نہ کرتے۔ دراصل مولانا حالی کو غزل پر ویسا ہی اعتراض تھا جیسا مسلمانوں کو 'رنڈی بازی' پر۔ ان کے نزدیک یہ صرف ایک عیاشی تھی۔ اور عیاشی کے معنی مولانا کی لغت میں ہر اس کام کے تھے جس سے قوم کا بھلا نہ ہو۔

ان معنوں میں غزل چھوڑ پوری شاعری ہی عیاشی بن جاتی ہے۔ چناں چہ مولانا نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں صرف غزل ہی کو برا بھلا نہیں کہا، بلکہ شاعری کی جملہ اصناف کو دھر گھسیٹا اور صاف صاف لکھ دیا کہ یہ بالکل خرافات چیزیں ہیں، اگر قومی خدمت کے کام نہ آئیں۔ البتہ غزل پر زیادہ زور اس لیے صرف کیا کہ اس کنز قسم کی عیاش صنف میں بگڑنے کے لچھن سب سے زیادہ تھے اور داغ کی صحبت میں تو یہ بالکل کوٹھے سے اترنا ہی بھول گئی تھی۔

اس طرح نئی غزل کی بنیاد واردات حسن و عشق کی ''عیاشی'' کے بجائے قومی خدمت کے اصول پر رکھی گئی، اور مولانا حالی کا ہدایت نامہ یوں جاری ہوا:

کچھ کرلو نوجوانو! اٹھتی جوانیاں ہیں

یہاں'' کچھ'' سے مولانا حالی کی مراد سرسید کے منصوبے سے تھی۔ جس کا بنیادی مقصد تھا انگریزی پڑھنا اور انگریزوں کے دفتروں میں نوکری کرنا۔ لیکن جن نوجوانوں کی اٹھتی جوانیوں سے یہ خطاب کیا گیا تھا، ان کے مسائل کیا تھے، اور مولانا حالی کے پیغام کا ان پر کیا اثر پڑا؟

ایک بڑی مشکل یہ ہے کہ میں یہ مضمون ۱۹۶۰ء میں لکھ رہا ہوں اور اپنے تخیل پر ہرگز اتنا اعتماد نہیں کرسکتا کہ اس زمانے کے نوجوانوں کی حقیقی ترجمانی کا دعویٰ کرسکوں۔ البتہ شیخ سعدی کے'' در ایام جوانی چناں کہ افتد دانی'' والے قول سے ذرا ہمت بندھتی ہے۔ نوجوان تو ہر زمانے کے ایک سے ہوتے ہیں، اور ان کی اٹھتی جوانی کا پہلا مسئلہ بھی وہی ہوتا ہے جو اُن میں سے کچھ کو کوٹھے کی طرف لے جاتا ہے اور کچھ کو حوالات کی طرف۔ ان میں جو باقی بچتے ہیں وہ اگر پاگل خانے جانا نہیں چاہتے تو جلدی سے شادی کر لیتے ہیں۔ اس زمانے میں نوجوانوں کا ایک اور طبقہ پیدا ہوا ہے جس نے اپنا راستہ ان سب سے الگ نکالا ہے لیکن میں اس کا ذکر نہیں کروں گا ورنہ بہت سے سی ایس پی افسران برا مانیں گے۔

داغ اپنے زمانے کے ان نوجوانوں کے ترجمان تھے جو اپنے اوّلین مسئلے کا حل کوٹھے پر ڈھونڈتے ہیں۔ داغ کی غزل نے انھیں یہ بتایا کہ اس کام کے بھی کچھ آداب ہیں، اور ذرا سلیقے سے کام لیا جائے تو مزہ بھی بہت آتا ہے۔ یعنی انھوں نے کوٹھے والے گھٹیا کام کو بھی تھوڑا بہت مہذب

بنانے کی کوشش کی۔ میں نے بمبئی تو نہیں دیکھا مگر دروغ بر گردنِ راوی عزیز ہاشمی سے اردو کے مقتدر ادیب اور نقاد مجتبیٰ حسین صاحب کی یہ روایت ضرور سنی ہے کہ وہاں باقاعدہ کیو لگتا ہے، اور آواز پڑتی ہے کہ ''آتے جاؤ۔ دو دو روپیہ۔'' بیسویں صدی کے اس شہری پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو داغ کا کوٹھا باقاعدہ ایک تہذیبی ادارہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ لیکن شاید میں اپنے موضوع سے بہک چلا۔

بات دراصل یہ دیکھنی تھی کہ مولانا حالی کی نئی غزل نوجوانوں کو کیا سکھاتی ہے؟

نقاد کہتے ہیں، ''حالی نے ہمیں نیا سیاسی شعور دیا۔ نئے زمانے اور نئے ماحول کے تقاضوں اور ضرورتوں سے آگاہ کیا۔ ایک نئے ذوقِ شعری کی پرورش کی۔ انسانیت اور ہم دردی کے ایک نئے احساس......''

یہ اور اس قسم کی بہت سی باتیں میں اکثر رسالوں اور کتابوں میں پڑھتا رہا ہوں۔ نیا سیاسی شعور، نیا زمانہ، نئے ماحول کے تقاضے اور نیا ذوقِ شعری وغیرہ سب درست۔ لیکن ان جوابوں کے باوجود یہ سوال اپنی جگہ پر ہے کہ حالی صاحب کی نئی غزل میں جنسی جذبے کی تہذیب کا کیا مقام ہے؟ ہمیں افسوس کے ساتھ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ مولانا کی نئی غزل ہمیں اپنے نوجوانوں کے جنسی مسائل کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ ممکن ہے اس زمانے کے نوجوانوں کے کوئی ایسے مسائل ہی نہ ہوں، اور انھیں صرف پتلون پہننے کا شوق ہو۔ لیکن اس وقت کے ایک نوجوان سے میری ملاقات خاصی گاڑھی ہے جن کے ذریعے ہمیں بہت کچھ معلوم ہوسکتا ہے۔ میری مراد حسرت صاحب سے ہے (چراغ حسن حسرت نہیں، حسرت موہانی)۔ مولانا کا پیغام ''کچھ کرلو نوجوانو! اٹھتی جوانیاں ہیں'' ابھی فضا میں گونج رہا تھا جب حسرت موہانی نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ مولانا حالی کی عمر اُس وقت ۶۵، ۶۶ سال کی تھی، اور حسرت صاحب ۲۷، ۲۸ سال کے تھے۔ ان کی اُٹھتی جوانی نہ سہی، چڑھتی جوانی ضرور تھی۔ اس کے علاوہ انھوں نے حالی کے پیر و مرشد سرسید احمد خان کے خوابوں کے مطابق علی گڑھ سے ابھی تازہ تازہ بی اے کی ڈگری بھی لی تھی۔ اس طرح یہ نوجوان حالی کا پیغام قبول کرنے کے لیے ایک آئیڈیل ہستی تھا۔ ہمیں حسرت سے بڑی امید بندھتی ہے۔ جب ہم ان خصوصیات کے ساتھ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ان کی جوانی، حالی کے بڑھاپے کی طرح داغ کے کوٹھے کی چٹکیوں، سسکیوں اور نوچا کھسوٹیوں سے بیزار بھی ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ حضرت جاتے کدھر ہیں؟ داغ کے کوٹھے سے بیزاری کے باوجود کوٹھے پر یا پھر مولانا حالی کی ہدایت کے مطابق سرکاری دفتر میں۔

حسرت نے داغ اور حالی دونوں سے اپنا راستہ الگ نکالا۔ داغ کا کوٹھے والا محبوب حسرت کے گون کا نہیں تھا۔ اس میں شوخی اور طراری تو تھی مگر گھٹیا قسم کی۔ حسرت اپنے محبوب میں

شوخی اور طراری کے ساتھ معصومیت بھی دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی طبیعت بھی ایسی تھی کہ وہ داغؔ کی طرح ایک رات کا سودا کرنا نہیں چاہتے تھے، انھیں تو عمر بھر کا سودا چاہیے تھا۔ ظاہر ہے کہ داغ کے کوٹھے والے محبوب نے ان سے افسوس کے ساتھ معذرت چاہی ہوگی۔ کیوں کہ اصلاحِ طوائفاں کی تحریک ابھی شروع نہیں ہوئی تھی اور قاضی عبدالغفار کی لیلیٰ کے پیدا ہونے میں ایک نسل کی دیر تھی۔ حسرتؔ ادھر سے مایوس ہوئے ہوں گے تو مولانا حالیؔ کو یہ امید بندھی ہوگی کہ اب یہ نوجوان ضرور سرکاری دفتر پہنچے گا اور قومی خدمت کرے گا۔ حسرتؔ یہاں بھی کنی کاٹ گئے۔ انھوں نے قومی خدمت ضرور کی، مگر سرکاری دفتر میں رہ کر نہیں بلکہ سرکاری دفتروں کے خلاف آواز بلند کر کے۔ تاریخ کے کھیل بھی عجیب ہیں۔ حالیؔ کے پیر و مرشد سرسیّد نے انگریزوں کے لیے کلرک ڈھالنے کی فیکٹری بنائی تھی۔ مگر تاریخ کے پراسرار ناقابلِ فہم تقاضوں نے وہاں چوری چھپے کلرکوں کے بجائے باغی ڈھالنے کا کام شروع کر دیا تھا۔ باغیوں کی یہ پہلی کھیپ حسرتؔ کے ساتھ علی گڑھ سے باہر نکلی۔ مولانا حالی نے سرسیّد کے ساتھ ادبی محاذ پر غزل اور سیاسی محاذ پر قومی خدمت کے لیے جو ہدایات نامہ تیار کیا تھا، حسرتؔ اور ان کے ساتھیوں کے لیے وہ صرف ہنسنے مسکرانے کی چیز تھا۔ مگر ہمیں یہاں صرف غزل سے واسطہ ہے، سیاسی محاذ کا روزنامچہ ترقی پسندوں کو لکھنے دیجیے۔

غزل کے متعلق حالیؔ کا ہدایت نامہ کیا تھا اور کس بنیادی اصول کے تحت مرتب کیا گیا تھا؟ حالیؔ کہتے تھے، غزل اب تک عشقیہ جذبات کی ترجمانی کرتی رہی ہے۔ خیر پہلے تو خوش حالی کا زمانہ تھا۔ لوگ وقت گزاری کے لیے جہاں بٹیر لڑا لیتے تھے، وہاں عشق بھی کر لیتے تھے۔ خوش حالیؔ میں یہ چونچلے زیادہ برے بھی نہیں لگتے۔ مگر اب زمانہ پہلے سے بدل چکا ہے۔ قوم تباہی اور بدحالی کا شکار ہے۔ ایسی حالت میں بٹیر لڑانا اور عشق کرنا دونوں پرلے درجے کی غفلت اور بے حسی کا مظہر ہیں۔ اس لیے ہمیں فی الفور دونوں سے توبہ کرنی چاہیے۔ بات بہت معقول تھی۔ حالیؔ نے اس معقول بات کو غزل پر منطبق کیا تو نتیجہ یہ نکلا کہ غزل میں عشقیہ جذبات کا خاتمہ ہونا چاہیے۔ چناں چہ نئی غزل کا پہلا اصول یہ مرتب ہوا کہ اسے عشقیہ نہیں ہونا چاہیے۔ نئی غزل کو کیا ہونا چاہیے، اس سوال کا جواب بھی مولانا حالی اسی قومی بدحالی کی منطق سے نکالتے ہیں۔ چوں کہ قوم بدحالی کو سمجھنے اور اسے دور کرنے کے شعور اور صلاحیت سے محروم ہے، اس لیے نئی غزل کو عشق کے داؤں گھات بتانے کے بجائے قوم کو اس کی بدحالی کے اسباب اور اسے دور کرنے کے طریقے بتانے چاہییں۔ اب رہ گیا غزل میں تغزل کا مسئلہ۔ حالیؔ نے غزل میں تغزل کو برقرار رکھنے کی بڑی پرزور سفارش کی۔ کچھ لوگ کہتے ہیں یہ ان کے ''ذوقِ سلیم'' کا نتیجہ تھا۔ یقیناً یہ بھی ہوگا، مگر حالیؔ نے نئی غزل کی طرح اندازی ذاتی ذوق یا پسند پر نہیں کی تھی۔ اس لیے ہمیں اس کی وجہ بھی ان کی بنیادی منطق میں ڈھونڈنی

چاہیے۔ حالی کہتے ہیں: ''حق یہ ہے کہ اگر غزل میں عشق و محبت کی چاشنی نہ دی جائے تو حالتِ موجودہ میں اس کا سرسبز اور مقبول ہونا ایسا ہی مشکل ہے جیسا شراب میں سرکہ بن جانے کے بعد سرور قائم رہنا'' اور حالت موجودہ کیا تھی، اسے بھی مولانا کی زبانی سنیے: ''جو کان ٹپے ٹھمری سے مانوس ہوجاتے ہیں وہ دھرپد اور خیال سے لذت نہیں اُٹھا سکتے۔ داستان سننے والوں کی پیاس تاریخی واقعات سے ہرگز نہیں بجھ سکتی۔ بولہوس اور کامجوئی کی باتوں میں جو مزہ ہے وہ خالص عشق و محبت میں ہر شخص کو حاصل نہیں ہوسکتا۔ اوباش و الواط کی بولی ٹھولیوں میں جو چٹخارہ ہے وہ سنجیدہ باتوں میں... خلاصۂ کلام یہ ہےکہ لوگوں کو چوں کہ اپنی بدحالی کا شعور نہیں ہے اور وہ خوابِ غفلت میں پڑے ہوئے ہیں، اس لیے ان سے یہ توقع رکھنی فضول ہے کہ وہ اتنی کارآمد چیز یعنی نئی غزل پر توجہ کریں گے۔ اس لیے انھیں گھیر گھار کر لانے کا نسخہ یہ ہے کہ انھیں اس دھوکے میں رکھا جائے کہ ان سے ان کے پسندیدہ موضوع یعنی عشق پر گفتگو ہورہی ہے، اور جب وہ اس بہلاوے میں آجائیں تو انھیں چپکے سے قومی خدمت کا وعظ سنا دیا جائے۔ حالی کی نئی غزل میں تغزل کا چٹخارہ اسی راستے سے آیا۔ اب سوال صرف ان لوگوں کا تھا جو اپنی بے حسی یا لذت پرستی یا زوال آمادہ فطرت کے باعث عشق سے چھٹکارا حاصل نہیں کرسکتے تھے۔ اُن کے لیے حالی نے دو نسخے تجویز کیے۔ پہلا نسخہ ڈراوے کا تھا۔ یعنی حالی نے ''اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا'' والی مسلسل غزل لکھ کر انھیں بتایا کہ عشق سے افراد اور اقوام کو کیا کیا نقصانات پہنچ سکتے ہیں۔ دوسرا نسخہ شرافت کا تھا۔ یعنی اگر آپ سب کچھ جاننے اور سمجھنے کے باوجود اس موذی مرض سے نجات حاصل نہیں کرسکتے تو کم از کم شرفا میں بیٹھ کر اس سرِ مکتوم کو فاش کرکے اپنی تنگ ظرفی اور بے حوصلگی کو ظاہر نہ کیجیے۔ حالی کے اس دوسرے نسخے نے ''نئی غزل'' کو بڑی تقویت پہنچائی، اور رفتہ رفتہ ایسے شریف شاعروں اور ادیبوں کی تعداد روز بہ روز بڑھنے لگی جنھوں نے ذاتی تجربے کو ادب سے نکال پھینکا اور شریفانہ جذبات کے اظہار کو ادب پرستی، انسانیت دوستی، اور تہذیب پروری کا مظہر سمجھ لیا۔ فسادات کا مقبول و معروف ادب حالی کی اسی معنوی اولاد نے پیدا کیا۔

حسرت نے قومی خدمت کے سلسلے میں حالی کو جس طرح مایوس کیا تھا اس کی تفصیلات آپ دیکھ چکے۔ اب یہ دیکھیے کہ حسرت نے ادب کے محاذ پر نئی غزل کا بھٹا کس طرح بٹھایا۔ سب سے پہلے تو حسرت نے یہ ماننے سے انکار کیا کہ عشق قومی خدمت سے کوئی کم تر جذبے کی چیز ہے۔ دوسری بات جو اُن کی فطرت کے منافی تھی یہ تھی کہ وہ کریں تو عشق اور بنیں پارسا۔ لہٰذا وہ حالی کی یہ ہدایت بھی ماننے کے لیے تیار نہ تھے کہ اس سرِ مکتوم کو فاش کرکے حیائی اور بے غیرتی کا مظاہرہ نہ کرنا چاہیے۔ حسرت کا جواب صاف تھا۔ وہ دھڑلے سے عشق کرنے کے قائل تھے اور کسی طرح بھی اخلاق یا شرافت کے نام پر اس سے شرمانے کے لیے تیار نہیں تھے۔ چناں چہ انھوں نے بڑی ڈھٹائی

سے اسی بے حیا قسم کی وارداتِ حسن و عشق والی غزل کو، جس کے خلاف حالؔی نے اتنا جہاد کیا تھا، دوبارہ زندہ کردیا۔ گویا غزل ایک بار پھر اسی عیاشی میں غرق ہوگئی جس سے مولانا حالؔی نے اسے نکالا تھا۔ صرف یہی نہیں۔ حسرتؔ نے اس عیاشی کو اتنی اہمیت دی کہ اپنی غزلوں کے ایک مجموعے پر جو تمام وکمال جیل میں لکھی گئی تھیں، یہ نوٹ چڑھایا کہ خدا کا شکر ہے کہ ان پر جیل کی پریشان خیالی کا مطلق کوئی اثر نہیں پڑا۔

پریشان خیالی؟ ذرا دیکھیے گا، نقادوں کے برا ماننے کا کیا زریں موقع حسرتؔ صاحب نے فراہم کیا ہے۔ یہ وہی چیز ہے جسے یہ حضرات سیاسی شعور، غمِ حیات کی ترجمانی، زمانے اور ماحول کے نئے تقاضوں کی آئینہ داری وغیرہ کہتے ہیں۔

حسرتؔ جیسا کھڑتل عاشق بھی اردو شاعری کو کم ہی ملا ہوگا۔ ایک صاحب نے ان کے اشعار میں کچھ متصوفانہ معنی ڈھونڈے تو انھوں نے بڑے کھلے کھلے لفظوں میں اس کی تردید کی اور اعلان کیا کہ آئندہ وہ اپنی غزلوں پر ان حسینوں کے نام بھی لکھ دیں گے جن پر وہ لکھی گئی ہیں، لیکن حسرتؔ صاحب کی ستائش میں ہمیں ان حسینوں کو نہیں بھولنا چاہیے، جنھوں نے اپنے لیے حسرتؔ جیسا بانکا عاشق پیدا کیا تھا۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ یہ حسین حسرتؔ کے ہتھے کہاں سے چڑھے۔ داغؔ کے کوٹھے پر تو اُن کے کام کا مال تھا ہی نہیں، اور دوسری جگہ کوئی سمجھ میں نہیں آتی، سوائے محلے کے۔ محلے کے ذکر پر بے ساختہ نواب مرزا شوقؔ یاد آئے۔ انھوں نے بھی حالؔی والی شرافت کو بالائے طاق رکھ کر عشق بازی کا چکر اپنے محلے ہی میں چلایا تھا۔ اور ایسا زوردار معشوق ڈھونڈ کر نکالا تھا کہ اگر ان کا عشق کامیاب رہتا اور اس نیک بخت کو گھر بسانا نصیب ہوتا تو مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی جذباتی اعتبار سے اتنی سونی سونی نہ رہتی۔ فراقؔ صاحب کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے کوئی سیتا یا شکنتلا نہیں پیدا کی۔ لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ اردو شاعری کی سیتائیں اور شکنتلائیں متوسط طبقے کے مسلمانوں کی شرافت، اخلاق اور خاندان پرستی کے جامد اصولوں کے طفیل دوشیزگی ہی میں زہر کھانے پر مجبور ہوگئیں۔ مرزا شوقؔ بھی آخر نواب تھے۔ وہ سوداگر بچی کو کیسے گھر ڈال لیتے۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ صرف ایک جلتی سلگتی ناکام محبت کی داستان کے سوا اور کچھ نہ نکلا۔ نواب مرزا شوقؔ کے معشوق کے ساتھ اگر ہم مومنؔ کے پردہ نشین محبوب کا ذکر بھی کرلیں، تو حسرتؔ کے حسینوں کا سلسلۂ نسب متعین ہوجائے گا۔ مومنؔ کے پردہ نشیں محبوب میں ایک بات شوقؔ کے معشوق سے نمایاں طور پر مختلف ہے۔ آپ چاہیں تو اسے خوبی کہہ لیں اور چاہیں تو برائی۔ وہ عشق میں اتنا بے قابو نہیں ہوتا۔ عاشق کی آغوش میں بیٹھ کر بھی اسے یہ احساس رہتا ہے کہ دراصل میں چاہنے کے لیے نہیں، بلکہ چاہے جانے کے لیے بنا

ہوں۔ یعنی اس کی محبوبیت، محبوبیت ہی رہتی ہے، شوقؔ کے معشوق کی طرح وہ خود عاشق نہیں بن بیٹھا۔ اور شاید اسی لیے دو چار رنگین راتیں اپنے عاشق کے ساتھ گزار کر سیدھ سبھاؤ سے اپنے گھر کو سدھار جاتا ہے۔ اس طرح مومنؔ کے ہاں بات کبھی گلۂ ملامتِ اقربا سے آگے نہیں بڑھتی۔ جب کہ شوقؔ کے معشوق کا معاملہ اتنا سنگین ہے کہ اس کے اقربا اسے بنارس بھیجنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ حسرتؔ کے حسینوں کو اپنے ان پیش رووں، سے نسبتاً بہتر ماحول ملا تھا، اس لیے آپس میں بڑی گہری مماثلت کے باوجود ان میں شوخی، معصومیت اور عشق سے ہم آہنگی کے عناصر مومنؔ اور شوقؔ کے معشوقوں سے کہیں زیادہ نکھرے ہوئے ہیں۔ یہ مومنؔ کے پردہ نشینوں کے مقابلے پر زیادہ حساس اور معصوم ہیں، اور شوقؔ کی سوداگرزادی کے مقابلے پر زیادہ رجائیت پرست اور سنبھلا ہوا مزاج رکھتے ہیں۔ زمانے کا فرق بڑی چیز ہے۔ حسرتؔ علی گڑھ سے بی اے کر چکے تھے۔ اس وقت تک آتے آتے مسلمانوں کے متوسط طبقے کی گھریلو معاشرت بھی کچھ سے کچھ ہو گئی تھی۔ حسرتؔ کا حسنِ خانگی اسی معاشرت کا ترجمان تھا۔ پتا نہیں مولانا حالیؔ کی اخلاقیات کیا کہتی ہے۔ داغؔ کا کوٹھے پر جانا اچھا تھا یا حسرتؔ کا بنتِ عم کو عاشقی کا سبق پڑھانا۔ میں نے یہاں سوتے میں پاؤں چوم لینے اور عرضِ حال کے لیے پاؤں دبانے والے نازک معاملات کا ذکر قصداً نہیں کیا ہے۔ قومی خدمت والی شاعری میں بچت کا سب سے بڑا پہلو یہی ہے کہ اس میں آدمی اس قسم کی غیر اخلاقی حرکات کے اعتراف سے بچ جاتا ہے اور شیروانی کے بٹن بڑی آسانی سے بند رہتے ہیں۔

مولانا حالیؔ کیا برا کہتے تھے...

لیکن گھٹے ہوئے جنسی جذبات بڑے گھناؤنے ہوتے ہیں۔ آپ انھیں جتنا بند رکھیں گے اتنی ہی ان میں سڑاند پیدا ہوتی جائے گی۔ یہ دور کبھی دو خطروں سے خالی نہیں ہوتا۔ یا تو یہ اخلاقی بزدلی اور ریاکاری پیدا کرتا ہے یا پھر جنسی تجربات سے خوف۔ علامہ اقبالؔ کے بارے میں بات کرتے ہوئے میں ہمیشہ بہت خوف کھاتا ہوں۔ ایک تو اس سبب سے کہ وہ حکیم الامت ہیں اور دوسرے بھی اس سبب سے کہ وہ حکیم الامت ہیں۔ لیکن ان کے سلسلے میں کبھی کبھی کچھ شیطانی وسوسے میرے دل میں اٹھتے رہتے ہیں۔ یہ کیا بات ہے کہ ان کے پورے کلام میں جیتی جاگتی گوشت پوست والی عورت کا سراغ دور دور تک نہیں ملتا۔ اب سے کئی سال ادھر کی بات ہے جب ڈاکٹر اجمل صاحب نے اقبالؔ پر ایک نہایت وقیع مضمون لکھتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اقبالؔ ہرے بھرے جذبات والی عورت سے بہت خوف کھاتے ہیں۔ ڈاکٹر اجمل علم نفسیات کے ماہر ہیں۔ میرے جیسے جاہل آدمی کے لیے تو ان کی بات سند کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن جن لوگوں کو ذاتی تحقیق کا شوق ہے انھیں کبھی اس گتھی پر بھی غور کرنا چاہیے کہ اقبالؔ وصل کے نام سے اتنا کیوں بدکتے تھے۔ عالم سوز و

ساز میں فراق کا رتبہ اگر اضطراب اور حرکت کے سبب سے بڑا ہے جسے اقبالؔ لازمۂ حیات کہتے ہیں تو وصل، اضطراب کے نقطۂ عروج اور حرکت کی کامل ترین ہم آہنگی کا نام ہے۔ غالبؔ نے اسی حقیقت کے پیش نظر وصل کو شوق کا زوال ماننے سے انکار کر دیا تھا اور اس امر کی طرف نہایت بلیغ اشارہ کیا تھا کہ وصل لازمی طور پر جہد و طلب کی موت نہیں ہے:

گر ترے دل میں ہو خیال، وصل میں شوق کا زوال
موج محیط آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

لیکن اقبالؔ وصل کی کیفیت سے اتنے ڈرے ہوئے ہیں کہ اپنی ہستی کے، عورت تو عورت ہے، حقیقتِ اولیٰ میں بھی گم کرنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔

حالیؔ کی نئی غزل جہاں ہمیں لے جانا چاہتی تھی، اس کی آخری منزل یہی ہے۔ عورت سے بچ کر بھاگیے تو خدا سے بھی بھاگنا ہی پڑتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اس کے برعکس حسرتؔ کی غزل ہمیں کدھر لے جاتی ہے؟ حسرتؔ کا ایک نہایت فاسقانہ شعر ہے، جس پر ثقہ حضرات بہت ناک بھوں چڑھاتے ہیں:

حائل تھی درمیاں جو رضائی تمام شب
اس غم سے ہم کو نیند نہ آئی تمام شب

آپ یقین کیجیے کہ یہ شعر مجھے بھی مطلق پسند نہیں ہے اور میں اسے یہاں نقل کر کے کچھ بہت زیادہ خوش بھی نہیں ہوں۔ لیکن اس پست شعر میں بھی حسرتؔ کی یہ تہذیب دیکھنے کی چیز ہے کہ انھوں نے اجازت کے بغیر رضائی نہیں ہٹائی۔ رسولِ کریمؐ کی ایک حدیث ہے کہ اپنی عورتوں پر حیوانوں کی طرح نہ گرا کرو بلکہ پہلے قاصد بھیج دیا کرو یعنی بوسہ۔ اور مولانا حالیؔ کہتے ہیں کہ بوسے کا تو نام ہی نہ لیجیے۔ ایسے مضامین سے غزل میں رکاکت پیدا ہوتی ہے۔ اب ہم اخلاق سیکھنے کس کے پاس جائیں۔ حسرتؔ کی غزل درمیان نہ ہوتی تو مولانا حالیؔ ہمیں بھی انجمن ترقی اردو ہند نہ سہی، لیکن اس کی کسی چھوٹی موٹی شاخ کا سیکرٹری بنا کر ضرور بٹھا دیتے۔ اجازت کے بغیر رضائی نہ ہٹانے کی تہذیب کون سکھاتا۔

مولانا حالیؔ نے اپنی اصلاح پسندی کے جوش میں دراصل غزل کے اس تہذیبی رول کو نظرانداز کیا تھا لیکن شاید یہاں میں نے جوش کا لفظ غلط استعمال کیا ہے۔ حالیؔ کے یہاں جوش کی اتنی کیفیت نہیں ہے جتنی کفارہ ادا کرنے کی خواہش۔ یاد رہے یہ وہی مولانا حالیؔ ہیں جو مرضی کے خلاف شادی سے احتجاج کے طور پر گھر چھوڑ کر پانی پت سے دہلی بھاگ گئے تھے:

گو جوانی میں تھی کج رائی بہت
پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت

دنیا نے، زمانے نے، سرسید کی نصیحتوں نے، خود اپنے احساسِ گناہ نے بالآخر حالی کے گلے میں مفلر ڈال دیا۔ مگر اس واقعے کی یاد زندگی بھر حالی کے کلیجے میں چٹکیاں لیتی رہی۔ یہاں ایک سوال خود بخود میرے دماغ میں پیدا ہوا ہے۔ پتا نہیں متعلق ہے یا غیر متعلق، کہ حالی جس نسل کو لے کر اُٹھے، وہ اتنی گلٹی کونشس کیوں تھی؟ کیا یہ سب جوانی کی سرشاری اور جنون میں اپنے اپنے پانی پت کو چھوڑ کر دلّی بھاگے تھے اور اب اس پر پچھتا رہے تھے؟ آخر کوئی تو وجہ ہوگی جو اس پوری نسل کو حالی کے اس مصرعے نے رُلا دیا:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا

ایک اور اس سے زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ اگر حسرت کی غزل اس احساسِ گناہ کا کیتھارسس نہ کرتی تو ہماری اجتماعی نفسیات کیسی ہوتی؟

معاشرے کو بہت سی تاریخی رویں آڑا ترچھا کاٹتی ہیں۔ بہت سے عناصر معاشرے میں پہلے جگہ پاتے ہیں اور شاعری پر بعد میں اثر ڈالتے ہیں۔ اس کے ساتھ یوں بھی ہوتا ہے کہ بعض عناصر شاعری میں پہلے جھلکتے ہیں اور معاشرے پر ان کے اثرات دیر میں رُونما ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ تو کسی صورت سے مناسب نہ ہوگا کہ آپ کسی بھی اجتماعی رجحان کو فرداً فرداً ہر شاعر کے کلام میں تاریخ وار ڈھونڈنے کی کوشش کریں یا ہر شاعر کے ہر شعر کو کسی نہ کسی رجحان پر چپکائے بغیر آپ کو چین نہ آئے یہ رویہ جناب کاڈول کے دیسی جانشینوں کا ہو تو ہو، ادب کے کسی معقول طالب علم کا نہیں ہوسکتا۔ ہم تو زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ سیاست اور ادب کے نمایاں ترین رجحانات کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھیں اور اُن کے معنی سمجھنے کی کوشش کریں۔

غدر کے ہنگامے میں ہندوستان پر جو گزری اس کا آنکھوں دیکھا حال ہمیں داغ، حالی اور دوسرے بہت سے چھوٹے بڑے شعرا کے مرثیوں میں مل جاتا ہے۔ داغ سے پہلے کی نسل کے دو بہت بڑے شاعر مومن اور ذوق اس معاملے میں بہت خوش نصیب تھے کہ ان کی آنکھیں اس قیامتِ صغریٰ سے پہلے بند ہوگئیں۔ البتہ میر کے بعد اردو کا سب سے بڑا شاعر غالب ہندوستان کے آنسوؤں کا شمار کرنے کے لیے ابھی زندہ تھا۔ غدر کے بعد غالب کے خطوط ابھی آنسوؤں سے رُندھے ہوئے ہیں۔ اسے صرف غدر کی تخریب کا غم نہیں تھا بلکہ اس نئی تعمیر کا بھی، جو غدر کے بعد شروع ہوئی۔ اب غالب کو پتا چلا ہوگا کہ انگریزوں کی ریل گاڑی اور ہوائی جہاز کو دیکھ کر خوش ہونا اور بات ہے اور دہلی کی چھاتی پر پھاوڑے چلتے دیکھنا اور چیز ہے۔ تاریخ کی سفاک منطق کسی بھی قوم یا فرد کو ''میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو'' کی پالیسی پر نہیں چلنے دیتی۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ انگریزوں کی ریل گاڑی کی پٹری بھی بچھ جائے اور پرانی سڑکیں بھی نہ کھدیں۔ مگر ہندوستان کا یہ بوڑھا دیدہ ور انگریزوں کی لائی

ہوئی روشنی اور تیرگی کے تضاد کو نہ دیکھ سکا۔ پتا نہیں کہ دیکھ سکتا تو اس کا فیصلہ کیا ہوتا؟ مگر ترقی پسند نقادوں نے "آئین اکبری" کی تقریظ انگریزوں کی حمایت والے پلڑے میں ڈالی ہے اور اس طرح غالب کو بھی اپنی طرح رجعت پرستوں کا مخالف ٹھہرایا ہے۔ یہاں رجعت پرستوں سے مراد ان لوگوں سے ہے جن کی اگلی نسل میں اکبر پیدا ہوں گے جو بیگم کی پازیب سے اردو زبان کی تباہی تک ہر چیز پر ایک آنکھ سے ہنسیں گے اور ایک آنکھ سے روئیں گے۔ بہرحال اس وقت ہمیں ترقی اور رجعت کی بحثوں سے کوئی سروکار نہیں۔ ہمیں اس وقت صرف یہ دیکھنا ہے کہ غدر کی قیامتِ صغریٰ سے گزر کر ہندوستان کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت کیا تھی؟ غالب، داغ، حالی سب کا ردِعمل ہمارے سامنے ہے۔ غالب تو خیر چودہ سال کاٹ کر مر گئے اور مرنے سے پہلے مرنے کی تاریخیں نکالتے رہے، مگر داغ اور حالی کو ابھی آگے چلنا تھا۔ داغ کی عمر اس وقت ۴۳، ۴۴ سال کی تھی اور حالی کی ۳۷، ۳۸ سال۔ داغ قلعے کے اندر تھے۔ مگر باہر سے اندر پہنچے تھے۔ یعنی مرزا فخرو کے سوتیلے بیٹے بن کر۔ ظاہر ہے کہ قلعے والے انھیں "باہر والا" ہی سمجھتے ہوں گے۔ ایسے حالات میں کسی بھی نوجوان کی ذہنی کیفیت کیا ہوسکتی ہے، اس کا اندازہ لگانا اتنا دشوار نہیں ہے۔ خدا جانے کون کون سی کلفتیں ہوں گی جن کا حل داغ نے ان رنگ رلیوں میں ڈھونڈا تھا جن کا دھوم دھڑکا ان کی غزلوں میں سنائی دیتا ہے۔ فراق صاحب کہتے ہیں کہ داغ کی زبان میں فلیتے جڑے ہوئے تھے مگر ان فلیتوں میں بارود کون سی استعمال ہوتی تھی اور کہاں سے آتی تھی؟ اس کا سراغ لگانے کے لیے ہمیں داغ کی شخصیت کے بہت اندر اترنا پڑے گا۔ ان کے اشعار میں کہیں کہیں اُردو کی سفیدی کے برابر ایک رنگ ایسا جھلک اٹھتا ہے جس کی توقع آپ کسی ایسے آدمی سے نہیں کرسکتے جو رنڈیوں کی نوچا کھسوٹی سے بلند نہ ہوسکتا ہو۔ کم سے کم میں داغ کی عام شاعری اور مثال کے طور پر ان دو اشعار میں کوئی مطابقت نہیں پیدا کرسکتا:

جب سے چھوڑی ہے محبت نظر آتے ہیں یہ خواب
کھینچتا ہے کوئی دامن، تو گریباں کوئی

--------

داغ وارفتہ کو ہم آج ترے کوچے سے
اس طرح کھینچ کے لائے ہیں کہ جی جانتا ہے

اس کے علاوہ داغ نے دہلی کے مرثیے میں تھوڑی بہت دردمندی دکھائی ہے جو اندر سے ایک حساس طبیعت کا پتا دیتی ہے۔ ممکن ہے داغ اگر کچھ کم سن ہوتے تو غدر سے اپنی طبیعت پر کچھ اور اثر لیتے مگر ۴۴، ۴۵ کی عمر میں وہ جو کچھ بنتا یا بگڑتا تھے، بن بگڑ چکے تھے۔ یا زیادہ صحیح لفظوں میں زمانے کو انھیں جو کچھ بنانا یا بگاڑنا تھا، بنا بگاڑ چکا تھا۔ پھر ۴۵ سال ہی کی عمر میں دربار رام پور سے ان

کا توسل قائم ہو چکا تھا۔ اس لیے غدر ان کی زندگی میں ایسی تبدیلیوں کا سبب نہیں بنا جن سے مولانا حالیؔ کو گزرنا پڑا۔ مولانا حالیؔ ملازمت پیشہ خاندان کے فرد تھے۔ غدر کی لائی ہوئی تبدیلیاں ان کے لیے بالکل دوسرے معنی رکھتی تھیں۔ شریفوں کی طرح سفید پوش رہنے اور اپنے کنبے کو پالنے کے لیے حالیؔ کو جیسے جیسے پاپڑ بیلنے پڑے، پہلے آدمی اُن سب سے گزرے تب اس رمز کو سمجھے گا کہ علی گڑھ کے پیر مرد میں حالیؔ کو ایسا کیا نظر آیا کہ دیکھتے ہی، جو دل محبوب سے بچا کر بھاگے تھے، اسے دوفٹ لمبی داڑھی کے حوالے کر دیا۔ دمشق میں اب کے سچ مچ بڑے زوروں کا قحط پڑا تھا۔

مشہور ہے کہ قحط کے زمانے میں جو نسل پیدا ہوتی ہے وہ زندگی بھر ''بھوک بھوک'' ہی چلاتی رہتی ہے۔ ایسے ہی بھوکوں کی ایک نسل تھی جس نے غدر کے ۲۸ سال بعد ۱۸۸۵ء میں انڈین نیشنل کانگریس کی بنیاد ڈالی۔ ان کا سب سے پہلا نعرہ وہی تھا کہ ''روٹی لاؤ'' مگر ساتھ ہی اس کی اکڑ بھی دیکھنے کی چیز ہے۔ ۱۸۸۶ء کے خطبۂ صدارت میں انڈین نیشنل کانگریس کے صدر جناب دادا بھائی نوروجی صاحب فرماتے ہیں کہ ''ہمیں دلیری سے کھلم کھلا یہ اعلان کر دینا چاہیے کہ ہم سر سے پاؤں تک وفادار ہیں۔'' پتا نہیں یہ دلیرانہ اعلان کس کے مقابلے پر تھا۔ انگریزوں کے مقابلے پر، جن کی وفاداری کا اعلان کیا جا رہا تھا یا اس ہندوستان کے مقابلے پر جو بقول ہنری ایلیٹ ان ''شان دار بابوؤں'' سے الگ تھلگ ہندوستان کی وسیع سرزمین پر کھیتوں اور کھلیانوں میں کام کر رہا تھا اور انگریزوں کو اب بھی شبہے اور نفرت کی نظر سے دیکھتا تھا؟ انڈین نیشنل کانگریس کے خطبۂ صدارت کا یہ حوالہ میں نے صرف لطیفے کے طور پر نہیں دیا ہے۔ اس اکڑ کو آپ یاد رکھیں گے تو آئندہ ادب اور سیاست کے بہت سے الجھے ہوئے مسائل آسانی سے سلجھتے ہوئے نظر آئیں گے۔ منٹو نے بہت بعد میں یہ حقیقت دریافت کی کہ پھینٹنا اور چیز ہے اور پتا پھینکنا اور چیز ہے۔ انڈین نیشنل کانگریس کی یہ دلیرانہ سیاست دراصل ''ٹھنڈا گوشت'' والی سیاست تھی۔ دوسری طرف مسلمانوں نے بھی سرسید کی پرسوز تقریروں اور حالیؔ کے درد انگیز نالوں سے متاثر ہو کر اپنا پیسہ علی گڑھ کالج پر لگانا شروع کر دیا تھا۔ گویا انگریزوں کے زیر سایہ انگریزوں کے دفتروں کے لیے انگریزی بولنے والے انگریز نما شان دار بابوؤں کی ڈھلائی کا کام دونوں طرف زور شور سے جاری تھا۔ قوم کی دلیری کہاں کام آ رہی تھی!

اب اس دلیر نسل کی سیاست اور حالیؔ کے ادبی ہدایت نامے کو ملایا جائے تو بڑے دلچسپ نتائج مرتب ہوتے ہیں۔

سیاست میں دلیرانہ اعلان کے ساتھ آزادی کے بجائے انگریزوں سے ملازمت مانگنا۔

غزل میں تغزل کی چاشنی کے ساتھ عشق کے بجائے ملازمت مانگنے والوں کی رہ نمائی اور حوصلہ افزائی کرنا۔ سیاست میں قومی خدمت کا نعرہ انگریزوں کی وفاداری کے ساتھ۔

نظموں میں حب وطن کا چرچا انگریزوں کی مدح کے ساتھ، سیاست میں انگریزوں کے خلاف اجتماعی لاشعور میں پلنے والی نفرت کو چھپا کر اوپر سے نئی تہذیب کی چمک دمک کو سراہنا۔

غزلوں میں عشق کے تجربے کو ''سرِ مکتوم'' قرار دے کر اس کے اظہار سے بچنا اور صرف بے ضرر قسم کے شریفانہ جذبات کے بیان کو مستحسن قرار دینا۔

اور ترقی پسند نقاد کہتے ہیں کہ حالیؔ نے شاعری میں پہلی بار زندگی کی اصلیت دکھائی۔ اصلیت دکھانے تک تو مجھے بھی اتفاق ہے۔ مگر زندگی کی نہیں۔ یہ اصلیت اگر تھی تو اُس نسل کی، جو شاید رات کو بیوی کے پاس جا کر بھی روٹی ہی مانگتی تھی۔ انھی بھوکوں کی سعادت مند اولاد نے آگے چل کر اس بات پر فخر کرنا شروع کیا کہ ہم نے غمِ جاناں کو ٹھکرا کر غمِ دوراں کو گلے لگا رکھا ہے، اور اردو رسالے ایسی نظموں اور افسانوں سے پٹ گئے جن میں صاف صاف اعلان کیا جاتا ہے کہ عورت کے پیچھے بھاگنے سے کلرکی کرنا بہتر ہے کیوں کہ اس سے پیٹ بھر جاتا ہے۔

عشق کے اس قحط میں حسرتؔ جیسا عاشق کہاں سے پیدا ہوا؟ ہندوستان اگر صرف کلرکوں کا ملک ہوتا تو ادب کے ایک پُرخلوص طالب علم کو اس سوال کا جواب کبھی نہ ملتا۔ لیکن ہندوستان صرف کلرکوں کا ملک نہیں تھا۔ اس کی آبادی کا نوے فی صدی حصہ اب بھی انگریزوں کے دفتروں کے باہر کھڑا تھا اور انگریزوں پر، انگریزوں کی ریلوں اور انجنوں پر، انگریزوں کے شان دار بابوؤں پر ہنسنے کے لیے اکبر الہ آبادی کی آمد کا انتظار کر رہا تھا۔ حسرتؔ نے اسی ہندوستان کی ترجمانی کی تھی، جب انھوں نے کہا تھا کہ ہوم رول نامردوں کا نعرہ ہے۔ ہندوستان کو آزادیِ کامل چاہیے۔

مولانا حالیؔ کے زاویے سے دیکھیے تو حسرتؔ بڑی غلطی پر تھے۔ ہوم رول نامردوں کا نہیں، شریفوں کا، سمجھ داروں کا، معاملہ فہموں کا نعرہ تھا۔ ہمیں مولانا حالیؔ کے نقطۂ نظر سے ہم دردی ہے، اس لیے ہم حسرتؔ اور حسرتؔ کی غزل کو تھوڑی دیر کے لیے نظر انداز کردیں گے، اور اس زمانے کے مختلف ادبی کارناموں کی مدد سے یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ شریفوں، سمجھ داروں اور معاملہ فہموں کا عشق کیا ہوتا ہے؟

آئیے سب سے پہلے شاعروں کی اس مشہور و معروف مثلث کے دو ایک زاویے ناپ کر دیکھیں جو حسرت کے ساتھ چپکائی جاتی ہے۔ میری مراد اصغر، فانیؔ اور جگر سے ہے (یاد رہے میں اس مضمون میں چند بنیادی مسائل کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں اس لیے اس میں جن بزرگوں کے نام آئے ہیں ان کی حیثیت صرف علامتی ہے)۔

اصغر صاحب کی غزل میں نقاد کہتے ہیں، حسن پرستی کی ایک نشاطیہ ترنگ پائی جاتی ہے۔ حسن پرستی میں یقیناً کلام نہیں ہے اور ترنگ بھی نقاد کہتے ہیں تو بے شک ہوگی۔ مگر مشکل یہ ہے کہ

اصغر صاحب اس نشاطیہ ترنگ میں چاند ستاروں سے نیچے اترتے ہی نہیں۔ ایک نشاطیہ ترنگ ''بغل میں صنم تھا، خدا مہرباں تھا'' والے آتش کی تھی۔ ایک نشاطیہ ترنگ ہمارے اصغر صاحب کی ہے:

بکھرا دیے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں

ان کی شاعری سچ مچ ''نشاطِ روح'' کی شاعری ہے۔ مثلث کا دوسرا بڑا نام فانی کا ہے۔ ان کے بارے میں نقادوں کا یہ ارشاد ہے کہ یہ میر کا دل، غالب کا دماغ لے کر پیدا ہوئے تھے۔ گویا قران السعدین والا معاملہ ہے۔ مگر غزل کے یہ صاحب قراں ثانی، طلسم ہوش ربا کے صاحب قراں سے بہت مختلف ہیں۔ طلسم ہوش ربا کے صاحب قراں نے جتنے پہلوانوں کو زیر کیا اتنی ہی عورتوں سے بھی وصل کیا اور فانی صاحب کا حال یہ ہے کہ مجتبٰی حسین صاحب اپنے معرکہ آرا مضمون میں ان کے لیے ایک محبوبہ ڈھونڈ کر نکالتے ہیں تو وہ بھی زندگی نہیں موت ہے چلیے ان کی مشکل موت پرستی نے حل کردی۔ اب رہ گئے رئیس المتغزلین حضرت جگر مراد آبادی۔ سو انھوں نے اپنی شاعری اور عشق کا مینی فسٹو ایک شعر میں لکھ دیا ہے۔ ذرا دیکھیے شرافت کہاں کام آتی ہے۔ شعر ہے:

حسن کی اک اک ادا پر جان و دل قرباں مگر
لطف کچھ دامن بچا کر ہی نکل جانے میں ہے!

میں لازمی طور پر کسی شاعر کے بیان کو اس کی شاعری کے سلسلے میں حرفِ آخر نہیں سمجھتا لیکن جگر صاحب کے سلسلے میں تو ہمارے رشید احمد صدیقی صاحب تک یہ فارمولا بنا کر بیٹھے ہیں کہ اچھا شاعر صرف وہی ہوتا ہے جو اچھا آدمی بھی ہو۔

اب غزل اور سیاست دونوں کو ملا کر دیکھیے، زندگی کی اصلیت کیا نظر آتی ہے؟ دراصل یہ پوری کی پوری نسل دامن بچانے کی پالیسی پر گامزن تھی۔ سیاست میں بھی عشق میں بھی۔ یہ نہ محبوب کو گلے لگانے پر آمادہ تھی اور نہ آزادی کو۔ اسے صرف انگریزوں کے دفتر میں نوکری چاہیے تھی۔ صورت حال کی یہ ادھوری تصویر مکمل ہو جائے گی، اگر غزل کے بعد ایک سرسری نظر نظم اور نثر پر بھی ڈال لی جائے۔ حالی کے ادبی ہدایت نامے کے دو جزو تھے: (۱) قومی خدمت کے لیے شاعری کی جائے یا کم از کم (۲) غیر عشقیہ شاعری کی جائے۔ حالی نے دونوں قسم کی شاعری کے قابلِ قدر نمونے پیش کیے۔ ''مسدس مد و جزرِ اسلام''، ''حبِ وطن'' وغیرہ پہلی قسم کے نمونے ہیں۔ ان میں زبان و بیان کی بڑی بڑی خوبیاں ہیں۔ یہ معاشرت کے بارے میں، سیاست کے بارے میں، قوم کی اخلاقی اور مذہبی اور ملک کی جغرافیائی اور تاریخی حالت کے بارے میں بہت کچھ بتاتے ہیں۔ بس اگر کچھ نہیں بتاتے تو شاعر کے اپنے بارے میں۔ اکبر نے کہا تھا:

گفتنی درجِ گزٹ باقی جو ہے ناگفتنی

یہ شاعری بھی دراصل ''گزٹ والی'' شاعری ہے۔ چکبستؔ اور اقبالؔ کی قومی شاعری اسی سلسلے میں شامل کیجیے۔ اب رہ گئے دوسری قسم کے نمونے۔ یعنی برکھا رُت اور مناظرۂ رحم وانصاف والی شاعری۔ حالیؔ کے بعد شاعری کی اس نئی روایت میں بھی بڑا اہم اور قابلِ قدر کام ہوا۔ چکبستؔ، اسماعیلؔ میرٹھی، سرورؔ جہاں آبادی، شوقؔ قدوائی، عظمت اللہ، عبدالرحمن بجنوری سے گزرتا ہوا یہ سلسلہ بھی اقبالؔ تک پہنچتا ہے۔ ایک آدھ نمونہ دیکھتے چلیے۔ سرورؔ کہتے ہیں:

یہ آخری گلاب کا ہے یادگار پھول
اور شاخ پر کھلا ہوا تنہا چمن میں پھول
بے کس غریب فرقتِ احباب میں ملول
دھندلا سا اک چراغ شجر، انجمن میں پھول

شوقؔ قدوائی کو دیکھیے:

چاند رات اور بندھیاچل کا یہ جنگل پر فضا
مالوے کی شب کہ گرما میں بھی سرد اس کی ہوا
چاندنی کا صاف ستھرا فرش، صحنِ کوہ پر
سایۂ اشجار سے چھلکے ہوئے اس پر شجر
چاندنی کے پھول روشن چاندنی کے نور سے
چاندنی ایسی کہ تم پتوں کو گن لو دُور سے

عبدالرحمن بجنوری کی اُپج بھی دیکھنے کے قابل ہے:

دیکھا گیا ہے
گودی میں سوتے
سپنے میں بچے
ہیں سارے ہنستے
دیکھا گیا ہے
گودی میں سوتے
اُٹھنے پہ بچے
ہیں سارے روتے

تعجب ہے انھیں غالبؔ کی شاعری بھی پسند تھی۔ عظمت اللہ خان صاحب نے غزل کی غیر حقیقی شاعری کی گردن مارنے کے بعد جس قسم کی حقیقی شاعری پیدا کی، چلتے چلاتے اس کی بھی ایک جھلک

دیکھ لیجیے:

سندر صورت، سندر ہی رنگت، گوری یا کالی
آندھرا دیس کی سندر پتری کالی، کویل سی کالی
بال بھی کالے گھنگھور گھٹا
ہونٹ وہ گدرے جامن کے سے اور اداہٹ میں لالی
دانت وہ اجلے موتی کی جلا
بڑی بڑی آنکھ غلافی، پتری بھونرا سی کالی
خمار اک مستانہ چھایا

اس میں حقیقی شاعری کا عنصر یہ ہے کہ عورت کے حسن کی تفصیلات بھی اس طرح گنوائی ہیں جیسے کوئی میز کرسی کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ یعنی جذبے کا کہیں پتا ہی نہیں ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی صاحب اس شاعری کی تعریف میں لکھتے ہیں: ''انگلستان کے مشہور شعرا ورڈس ورتھ، بائرن، شیلی اور کیٹس کی طرح اس دور کے شعرا فطرت کے پرستار اور اس کے حسن کے عاشق نظر آتے ہیں۔'' انگلستان کے مشہور شعرا کے بارے میں تو ابواللیث صدیقی صاحب جانیں، البتہ شاعری کے ان نمونوں کو دیکھ کر کنفیوشس کی ایک نصیحت ضرور یاد آئی ہے جو اُس نے اپنے بچوں اور شاگردوں کو کی تھی۔ وہ کہتا ہے: ''شعرا کی نظمیں ضرور پڑھ لیا کرو۔ ان سے تمھیں پھولوں اور چڑیوں کے نام یاد ہو جائیں گے۔'' حالی نے خدا جانے کیا سوچا تھا جب اپنی بہترین توقعات نئی نظم سے وابستہ کی تھیں۔

نئے شعرا کی فطرت پرستی اور زیادہ مزہ دے گی جب آپ اسے اردو کے جمال پرست انشا پردازوں کے شاہ کاروں کے ساتھ ملا کر پڑھیں گے۔ توام بھائیوں کی طرح ان دونوں کے خدوخال اتنے ایک سے ہیں کہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ شاعروں کو حسن کس طرح متاثر کرتا تھا اس کا نمونہ تو آپ ''سندر صورت، سندر ہی رنگت، گوری یا کالی'' میں دیکھ چکے۔ اب یہ دیکھیے کہ انشا پرداز حضرات حسن کے ساتھ کیا گل چھرّے کھا رہے ہیں۔ ''نقشِ ناہید'' میں مجنوں گورکھ پوری صاحب ایک ایسے انٹلکچوئل ہیرو کو پیش کرتے ہیں جو اپنی ہیروئن سے، سوا اس کے اور کچھ نہیں چاہتے کہ وہ انھیں اپنے پیروں کو اپنی آنکھوں سے لگا لینے دے۔ وہ بے چاری حیران ہوتی ہے اور کچھ نہیں سمجھتی۔ آخر یہ ایک روز اپنی حسرت پوری کر لیتے ہیں اور ٹھنڈے ٹھنڈے گھر چلے آتے ہیں۔ نیاز فتح پوری صاحب کی ہیروئن کو اپنی تمام رعنائیوں، زیبائیوں اور 'تحیر زائیوں' کے باوجود ایک ہی سوال ستاتا ہے اور کتنا دردناک سوال ہے۔ وہ اپنے عاشق سے پوچھتی رہتی ہے، ''اگر میں اتنی خوب صورت نہ رہوں تب بھی تم مجھ سے اتنی ہی محبت کرتے رہو گے؟'' عاشق صاحب ظاہر ہے بڑی ڈھارس بندھاتے ہیں

(اس مثال کے لیے میں محمد حسن عسکری صاحب کا ممنون ہوں)۔ مہدی افادی الاقتصادی مجھ سے کبھی نہیں چلے۔ البتہ دو ایک فقرے اور ترکیبیں نظر سے گزری ہیں۔ ان میں سے ایک ترکیب ''مقیاس الشباب'' کا بہت شہرہ ہے۔ امیر مینائی اس میدان کے اچھے شہ سوار نہیں تھے مگر ذرا اس ''مقیاس الشباب'' کو ان کے ''وہ الگ باندھ کے رکھا ہے جو مال اچھا ہے'' کے سامنے ہی رکھ دیجیے تو اصلیت اور تصنع کا بھید کھل جائے گا۔ مہدی نے عورت کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس کی تعریف میں بہت مبالغے سے کام لیا جائے تو صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ عورت کے بارے میں بڑی پر تکلف قیاس آرائی ہے۔

ہوم رول کے مجاہدوں کی طرح یہ سب شعری اور نثری تحریریں نہایت دلیری کے ساتھ کھلم کھلا صرف ایک ہی اعلان کرتی ہیں: جنس کا خوف۔ زندگی کا خوف۔

آپ ان کی شاعرانہ اور فن کارانہ پھوں پھاں پر نہ جائیں۔ ان کی ساری پھوں پھاں کا خلاصہ یہ تھا کہ ساحل اپالو پر گزرنے والی پارسی لڑکیوں کی ساریوں کی سلوٹیں دیکھ کر ''تحیر زائیوں'' کے حوض میں غوطہ مار کر تر ہو جاتے تھے۔ باقی اللہ اللہ خیر سلّا۔ جن لوگوں کو نگارستان، جمالستان اور اسی قسم کی دوسری ہفوات دیکھنے کا موقع نہ ملا ہو وہ رسالہ ''سوغات'' کی کسی قریب ہی کی اشاعت میں ''پردیسی'' کا خط پڑھ لیں۔ پردیسی کے نام سے دھوکا نہ کھائیں۔ یہ فلمی خطوط کا سلسلہ نہیں ہے بلکہ مجنوں صاحب نے ایک لڑکی کو اپنی زندگی، ادب اور ذوق کے بارے میں شاؔد عظیم آبادی کی معرفت معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ پردیسی صاحب کی ساری تکلیف یہ ہے کہ لڑکی انھیں ملی مگر وہ فلسفہ چھانٹنے کے سوا اور کچھ نہیں کر سکے۔

یہاں ایک تکلیف مجھے لاحق ہے۔ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے، یہ بات میری سمجھ میں آجاتی ہے کہ ان فطرت پرست یا جمال پرست حضرات نے جو کھیر پکائی وہ اتنی پھیکی اور بدمزہ کیوں ہے مگر یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ آخر یہ حضرات ساحل اپالو سے گھر لوٹ کر کیا کرتے ہوں گے؟ ہمیں اس کا جواب مزاح نگاروں کی اس کھیپ نے دیا جو ان فطرت پرستوں اور جمال پرستوں کے آگے پیچھے چند برسوں کے ہیر پھیر سے ادب میں داخل ہوئی۔ جن کے باقیات الصالحات میں شوکت تھانوی ابھی موجود ہیں اور اپنی تمام تحریروں میں بیگم کے ہاتھ سے پٹنے کو اپنی سب سے بڑی سعادت تصور فرماتے ہیں — معاف کیجیے گا، مولانا حالؔی نے جس نسل کو پروان چڑھایا تھا اس کی اُڑان دیکھنے میں ہم بہت دور نکل آئے۔ اب پھر پیچھے لوٹیے اور حسرتؔ کے ساتھ قدم بہ قدم آگے چلیے۔ شاید وہ منزل اب بہت قریب ہے جہاں آپ حسرتؔ کے پیچھے چلنے والی نسل کے قدموں کی دھمک آسانی سے سن سکتے ہیں۔

۱۹۱۴ء میں مولانا حالؔی کا انتقال ہوا۔ اسی سال اگست کے مہینے میں پہلی جنگِ عظیم شروع

ہوئی۔ انگریزوں نے پہلے تو حفظِ ما تقدم کے طور پر ضروری سمجھا کہ لیڈروں کو گرفتار کرلیا جائے۔ چناں چہ ڈیفنس آف انڈیا ایکٹ نافذ ہوا۔ ۱۹۱۵ء میں تمام نمایاں لیڈروں کو نظر بند کردیا گیا۔ حسرتؔ، محمد علی، شوکت علی، ابوالکلام سب گئے۔ لیکن ایک بڑی مشکل یہ تھی کہ ہندوستان کے تعاون کے بغیر انگریزوں کو جنگ جیتنی بھی ممکن نظر نہیں آتی تھی۔ آخر اس یارِ مطلب آشنا نے سختی کی پالیسی چھوڑ کر وعدۂ فردا کی پالیسی اپنائی اور وعدہ کیا کہ جنگ جیتنے کے بعد ہندوستان کو درجۂ نوآبادیات دے دیا جائے گا۔ حسرتؔ تو بغیر وعدے ہی کے آگ رہتے تھے۔ نوجوانوں کو وعدے نے گرما دیا۔ ہندوستان کے گوشے گوشے سے رضا کار اٹھ کھڑے ہوئے۔ انگریزوں کو کیا معلوم تھا کہ وعدہ ہی ان کے گلے کی آنت بن جائے گا۔ جنگ کے خاتمے پر جیسے ہی وعدہ خلافی کے آثار نمایاں ہوئے ہندوستان کے دل میں آگ لگ گئی۔ پھر دل کی آگ کو باہر پھیلتے کیا دیر لگتی ہے، اس آگ کو ترکی کی خلافت کے معاملے نے اور بھڑکا دیا۔

تحریکِ خلافت ہندوستان کی پہلی مردانہ تحریک تھی۔ اس تحریک میں نیا ہندوستان پہلی بار اپنی پوری قوت کے ساتھ بولا۔ یہ حالیؔ کے شریفوں، سمجھ داروں، اور معاملہ فہموں کا ہندوستان نہیں تھا، یہ حسرتؔ کا ہندوستان تھا۔ جری، بے باک، سرفروش، جاں باز ہندوستان۔ یہ انگریزوں سے ان کے دفتروں میں نوکریاں مانگنے نہیں اٹھا تھا۔ اس کے دل میں آگ بھڑک رہی تھی جسے بغاوت کہتے ہیں۔ یہ انگریزوں کی وعدہ خلافی پر مشتعل تھا اور اپنا حق طلب کرنے پر مصر۔ حسرتؔ نے ۱۹۱۷ء میں شکایت کی تھی:

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم
تنگ آگئے ہیں بے دلیِ ہمرہاں سے ہم

ہندوستان کی اس نئی نسل نے حسرتؔ کی شکایت دور کردی۔ حسرتؔ کی شخصیت اور شاعری کو پر لگ گئے۔ ٹھیک یہی زمانہ تھا جب حالیؔ کی ایک شریف، سمجھ دار، معاملہ فہم یادگار نے سرسید کی قائم کی ہوئی یونی ورسٹی میں بیٹھ کر اپنے ذمہ دارانہ خیال کا اظہار کیا کہ ہندوستان کے مسلمان پاگل ہوگئے ہیں —— یہ سر ضیاء الدین تھے۔

اب ہم جامعہ ملّیہ کے قریب پہنچ گئے ہیں۔ جامعہ ملّیہ نے تعلیمی درس گاہوں میں انگریزوں کے لیے کلرک پیدا کرنے کے مقصد کو ٹھکرا کر ملت کے لیے سپاہی پیدا کرنے کے مقصد کو اپنایا۔ حسرتؔ کی نئی نسل اپنی نئی ذمہ داریاں جانتی تھی۔ یہی زمانہ حسرتؔ کی شاعری کے انتہائی عروج کا تھا۔ حسرتؔ کا عشق اور حسرتؔ کی سیاست دونوں اپنی تکمیل کو چھو رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی شخصیتوں کی طرح دو الگ الگ اکائیوں کی صورت میں نہیں بلکہ ایک مکمل وحدت کی صورت میں۔ حالیؔ کے ادبی ہدایت نامے میں شخصیت کی اس وحدت کو نظر انداز کیا گیا تھا اس لیے ان کی شعری روایت میں عشق اور

سیاست کبھی مل نہ سکے۔ اس لیے ان کی قومی خدمت صرف قومی خدمت ہی رہی۔ اسی لیے ان کی نسل میں پیدا ہونے والا کوئی شاعر شخصیت کی اکائی کا وہ تاثر نہیں دیتا جو آپ کو ولی سے لے کر حسرت تک ملے گا۔ وہ عورت کے پاس کچھ اور ہوتے ہیں، شراب خانے میں کچھ اور سیاسی پلیٹ فارم پر کچھ اور۔ عشقیات الگ۔ خمریات الگ۔ جوش کی پروگرام والی شاعری اسی روایت کا ایک بہت بڑا المیہ ہے۔

تحریک خلافت، عشق کی سیاست تھی اور حسرت کی غزل، سیاست کا عشق —— یہ دونوں ایک دوسرے کا پیانہ تھے۔ افسوس کہ تحریک خلافت کا پیانہ بہت جلدی ٹوٹ گیا۔ ۱۹۲۴ء میں ترک ناداں نے خلافت کی قبا چاک کر دی۔ مسلمان اس سے ذرا مایوس ہوئے تھے کہ گاندھی جی نے اہنسا کا پرچم لہرایا۔ شدھی سنگٹھن اور تبلیغ کی گندی نالیوں سے تعصب کی غلاظت اس طرح بہہ بہہ کر نکلنے لگی کہ مارے تعفن کے آزادی خواہوں کا دم گھٹنے لگا۔ اب ہندوستان کے سیاسی محاذ پر ایک بار پھر وہی مرگ آسا سناٹا طاری تھا جو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں شکست کھانے کے بعد طاری ہوا تھا —— یہ ہمارے اس نوجوان کی پہلی شکست تھی جو ۱۹۰۷ء کے بعد کالجوں سے باہر نکلا تھا اور اصلاحی خوابوں کو ٹھکرا کر انقلابی خواب اپنے ساتھ لایا تھا۔ ۱۹۲۴ء کے بعد حسرت کی شاعری بھی آہستہ آہستہ بجھتی ہی چلی گئی۔ شاید اب انھیں پہلی بار محسوس ہوا تھا کہ اب ان کی عمر پچاس کے قریب پہنچ چکی ہے کہ شاید اب وہ بوڑھے ہو رہے ہیں کہ شاید اب زمانہ ان کا ساتھ نہیں دے سکتا تھا۔

۱۹۲۴ء سے ۱۹۳۶ء تک بارہ سال کے اہم سیاسی واقعات کی روئداد آپ کسی ترقی پسند نقاد سے پوچھیے جب تک میں فطرت پرستوں، جمال پرستوں اور زن مریدوں کے تذکرے کو چھوڑتا ہوا اس نئی نسل کا ذکر کرتا ہوں جس نے ۱۹۳۶ء میں ادب اور شاعری کی ایک بالکل نئی تحریک شروع کی۔ یہاں یہ ایک دلچسپ بات نظر آتی ہے کہ اس تحریک کی مخالفت میں فطرت پرست، جمال پرست اور زن مرید سب کے سب برابر کے شریک تھے۔ کیوں نہ ہوں آخر ان کا سلسلۂ نسب حالی ہی سے ملتا ہے۔ اب یہ سب کے سب شریف، سمجھ دار اور معاملہ فہم بنے ہوئے تھے۔ نئی تحریک نے ان شریفوں، سمجھ داروں اور معاملہ فہموں کی ساری مخالفت کے باوجود زندگی اور ادب کی شاہراہ پر نئے چراغ روشن کیے۔ حسرت بوڑھے ہو گئے تو کیا ہوا۔ ان کے ہندوستان کے نوجوان بیٹے اور بیٹیاں اب ان کی جگہ لینے کے لیے تیار تھے۔

نئی نسل نے جنس اور سیاست کے مسائل کو اپنی تحریک کے بنیادی عناصر قرار دیا اور صاف صاف اعلان کر دیا کہ وہ ان دونوں معاملوں میں ڈرنے یا شرمانے کے قائل نہیں ہیں۔ انھوں نے سیاست میں گاندھوی فلسفے اور ادب میں اصلاح بازی کا یکساں طور پر مذاق اڑایا۔ یہ نہ گزارشات کے قائل تھے اور نہ مناجاتوں کے۔ انھیں گاندھی کی لنگوٹی اور حالی کے مفلر سے یکساں طور پر چڑ تھی۔

یہ ادب میں جمال پرستی اور فطرت نگاری کے لیے نہیں آئے تھے۔ انھوں نے پھول پتیوں اور چڑیوں پر نظمیں نہیں لکھیں۔ یہ کام ان کے نزدیک مضحکہ انگیز تھا۔ یہ انگارے اچھالنے، شعلے بھڑکانے اور چوٹیں لگانے آئے تھے۔ انھوں نے ہندوستان میں آگ لگادی۔

مولانا حالی کے ادبی ہدایت نامے کی روشنی میں ان کے شریف، ذمہ دار، اور معاملہ فہم بیٹوں نے حسرت کے حسینوں کی اس بے باک، سرکش اور سرفروش اولاد کی ادبی تحریک پر جو اعتراضات کیے ان کے چند دلچسپ نمونے مع جوابات کے ملاحظہ کیجیے۔ حالی کے ایک شریف بیٹے نے طنز کیا:

ادیبوں کے بہو بیٹی نہیں کیا
چھپر کھٹ پر کوئی لیٹی نہیں کیا

حسرت کے حسینوں کی ایک طرار بیٹی نے ترکی بہ ترکی جواب دیا:

''جی ہاں قبلہ، بہو بیٹیاں نہ ہوتیں تو تجربہ کہاں سے حاصل ہوتا۔''

حالی کے ذمہ دار جانشینوں کے حلقے سے فلسفیانہ انداز میں کہا گیا:

''ان لوگوں کے اعصاب پر عورت سوار ہے۔''

نہایت سادگی سے جواب دیا گیا:

''عورت نہیں تو کیا ہاتھی گھوڑے سوار ہوں گے۔''

دامن بچا کر لطف لینے والے معاملہ فہم جمال پرستوں کے زبردست ترجمان نگار نے فتویٰ صادر کیا:

''یہ لوگ نخش نگار ہیں۔''

جواباً عرض کیا گیا:

''بجا ارشاد۔ قحبہ چوں پیر شود پیشہ کند 'ملائی'۔''

ٹھیک یہی زمانہ تھا جب فراق صاحب کی غزل حسن اور عشق کی وارداتوں کو اپنے جلو میں لیے منصۂ شہود پر جلوہ گر ہوئی۔ فراق نے بڑی دور کی منزلیں ماری تھیں اور خدائے سخن میر سے حسرت تک اردو کی بہترین روایات کو اپنے عشق کی تہذیب میں لگایا تھا۔ یہ میر کی دردمندی، غالب کی خود آگاہی اور حسرت کی بے باکی کا امین تھا۔ یہ نئے ہندوستان کا عشق تھا۔ فراق کے عشق کو حسن بھی بہت مہذب ملا۔ اس نے سپردگی اور امڈے ہوئے جذبات ''زہر عشق'' کے محبوب سے لیے تھے، اور شوخی اور معصومیت حسرت کے حسینوں سے۔ اپنے سے پہلوں کے تجربات نے اسے سکھا دیا تھا کہ اب صرف بام پر آ کر سامنا کرنے سے کام نہیں چلے گا، اسے ایک منزل اور آگے بڑھنا تھا۔ وہ بام سے اتر کر عشق کے دوش بدوش کھڑا ہو گیا:

نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرق ناز و نیاز بھی
کہ جہاں ہے عشق برہنہ پا، وہیں حسن خاک بسر بھی ہے

فراق کہتے ہیں، ''عظیم زمانہ ہی عظیم عشقیہ شاعری پیدا کرتا ہے۔'' فراق کی عظیم غزل کو وہ عظیم زمانہ ملا جس نے صدیوں کے تسلسل کو لمحوں میں سمیٹ لیا تھا۔ دور کی پرچھائیاں پاس کی پرچھائیوں کو کاٹ رہی تھیں۔ روس میں عظیم انقلاب برپا ہو چکا تھا۔ جس نے حسن اور عشق کو ایک دوسرے کے دوش بدوش ایک نئی دنیا بنانے کا حوصلہ دیا تھا، اور دور سے ہندوستان کے ساحل پر انقلاب، آزادی اور تعمیر کی وہ روشنیاں جھلملانے لگی تھیں، جنھیں دیکھ کر پنڈت نہرو کولمبس کی طرح چلا اٹھے کہ میں نے نیا ہندوستان دریافت کرلیا ہے۔ فراق نے ہمیں یہ بتایا کہ حسن اور عشق کا ملاپ عیاشی نہیں ہے۔ یہ زندگی کا ابدی رقص ہے۔ فراق کی غزل میں فارسی اور اردو کی بہترین شعری روایات کے ساتھ ساتھ کالی داس اور بھرتری ہری بھی نئی زندگی پارہے تھے۔ یہ پرانے ہندوستان کا نیا جنم تھا۔ ماضی اسی طرح حال میں زندہ رہتا ہے اور حال اسی طرح مستقبل میں۔ فراق کی غزل ہندوستان کے شان دار مستقبل کی بشارت تھی:

تعمیر زندگی کے سمجھ کچھ محرکات
مجبور اتنی عشق کی بے چارگی نہیں

مولانا حالی اب کیا کہتے ہیں۔ یہاں تو عشق ''قوموں کو کھانے'' کے بجائے انھیں بنا رہا تھا، اور اپنے تجربات کو سرِ مکتوم سمجھ کر چھپانے کے بجائے نہایت بے حیائی اور بے غیرتی سے ایسے شرم ناک سوال اٹھا رہا تھا جنھیں سن کر نواب اثر لکھنوی کو تو خیر چھوڑیے، مشہور انقلابی سردار جعفری تک ''ہی ہی'' کر اٹھے۔ فراق نے اپنی عہد آفریں تصنیف ''اردو کی عشقیہ شاعری'' میں اتنی صاف باطنی کا مظاہرہ کیا کہ امرد پرستی تک کے جواز پر بات کرتے نہ شرمائے۔ ذرا دیکھیے گا کہاں حالی کا سرِ مکتوم اور کہاں امرد پرستی؟ سچ مچ قوم کی اخلاقی پستی کی انتہا ہو چکی تھی۔

اخلاقیات پر ایمان رکھنے والے جب کبھی ایسی باتیں دیکھتے ہیں تو انھیں یقین ہو جاتا ہے کہ قیامت کی نشانیاں پوری ہو رہی ہیں۔ خیر قیامت تو ایک دن آنی ہی ہے لیکن یہ بات سمجھ میں آنی دشوار ہے کہ ایمان والوں کو قیامت سے کیا خوف ہو سکتا ہے۔ قیامت میں تو دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کیا جائے گا۔ پتا نہیں وہ کیسے ایمان والے ہیں جو خدا جیسے عادل کے حساب کتاب سے ڈرتے ہیں۔ ایسے ہی ایمان والوں کا ایک گروہ تھا جس نے قیامت کو کچھ دن اور ملتوی رکھنے کے لیے نئے ادیبوں کے خلاف باقاعدہ ایک مہم چلائی۔ حسنِ اتفاق سے انھی دنوں کسی بداخلاق ادیب نے (شاید منٹو) ویکائیوں سے متعلق ایک افسانہ لکھ دیا۔ بس پھر کیا تھا۔ بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا۔

تمام ایمان والے متحد ہو کر حکومتِ وقت کے سامنے درخواستیں گزارنے لگے کہ ان دریدہ دہن لوگوں کے منھ میں لگام دی جائے جو ایک طرف قوم کے نونہالوں اور بہو بیٹیوں کا اخلاق خراب کر رہے ہیں اور دوسری طرف سرکارِ دولت مدار کی معزز وکلائیوں کے خلاف اُوٹ پٹانگ افسانہ لکھتے ہیں۔ مگر افسوس کہ سرکارِ دولت مدار نے اس طرف کوئی توجہ نہ کی اور بے چارے مولانا ماہرالقادری کو راجا محمود آباد صاحب کی معیت میں صرف جہاد باللسان اور جہاد بالقلم ہی کا ثواب مل سکا۔ خیر جنس کے معاملے میں تو یہ دریدہ دہن نوجوان تھے ہی ناقابلِ اصلاح، مگر سیاست میں بھی ان کی ذہنی کج روی اور غیر ذمہ داری کا کوئی ٹھکانا نہیں تھا۔ انڈین نیشنل کانگریس نے پینتالیس سال تک دلیرانہ وفاداری کے پاپڑ بیلنے کے بعد ابھی چھ سال پہلے انتہائی مجبور اور مایوس ہو کر آزادیِ کامل کی قرارداد منظور کی تھی، اور یہ نوجوان تھے کہ چھوٹتے ہی عالمی آزادی کے خواب دیکھنے لگے تھے۔ یعنی جیسے آپ پر نہ صرف ہندوستان کی ذمہ داری ہے بلکہ ساری دنیا کے بندھن کاٹنے کا ٹھیکا بھی آپ ہی نے لیا ہے۔ انڈین نیشنل کانگریس اور ملک کی دوسری ذمہ دار جماعتوں نے نہ جانے کتنی کھکھیڑ اُٹھا کر انگریزی پڑھے لکھے لوگوں کے لیے سرکاری دفتروں میں اسامیاں نکلوائی تھیں، مگر ان نوجوانوں کو ایسی روٹیاں لگی تھیں کہ یہ کہتے تھے کہ سارے ہندوستان کو روزگار دلواؤ بلکہ سچ پوچھیے تو ان کے دلوں میں یہ بے بنیاد خیال بیٹھ گیا تھا کہ جب تک ساری دنیا کے لوگوں کو روٹی نہیں ملے گی ان کا اپنا پیٹ بھی نہیں بھرے گا۔ کفرانِ نعمت کی بھی انتہا ہوتی ہے۔ شریف، ذمہ دار، معاملہ فہم لوگ کہتے تھے، تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو —— مگر اپنی جان کے ان دشمنوں کو یہ نصیحت بھی بری لگتی تھی۔ یہ تو سب کے سب مفت میں قاضی بنے ہوئے تھے اور شہر کے اندیشے میں دبلے ہو رہے تھے۔ ان کا ایک بڑا اندیشہ جس نے ان کی نیند حرام کر رکھی تھی، یہ تھا کہ انگریزوں کے سائے میں جن لوگوں نے ترقی کی ہے اور بڑے بڑے ملوں اور فیکٹریوں یا زمین داریوں اور جاگیرداریوں کے مالک بنے ہیں وہ در پردہ انگریزوں کے وفادار ہیں اور اپنے آقاؤں کی سازش سے ہندوستان کو بھوکوں مارنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ مارے دانش مندی کے ان سر پھرے بے وقوفوں نے اس کا حل یہ نکالا تھا کہ ایسے تمام لوگوں کے مل اور زمینیں وغیرہ چھین کر ان کے مزدوروں یا کسانوں میں بانٹ دی جائیں۔ بھلا بتایئے یہ کوئی ہونے والی باتیں تھیں؟

چناں چہ ہندوستان کے سارے شریف، ذمہ دار اور معاملہ فہم حضرات ان ساری باتوں کو بکواس سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ مگر مولانا حسرتؔ کو تو ہمیشہ سے ایسی اوٹ پٹانگ باتوں میں مزہ آتا تھا۔ انھوں نے حسبِ معمول پھر اپنی ہی چلائی اور صاف صاف کہنے لگے کہ ان باتوں کو اَن ہونی نہ سمجھیے۔ ان کا ہونا تو مقدر ہو چکا ہے۔ دو چار برس میں ہو کہ دس بیس برس میں۔ ہندوستان کے شرفا یقیناً یونان کے شریفوں کی طرح دُور اندیش نہیں تھے۔ ورنہ نوجوانوں کو بہکانے کے جرم میں ان

حضرت کو ضرور زہر کا پیالہ پلا دیتے۔

لیکن یہاں ایک سوال مجھے بہت ستاتا ہے —— حسرتؔ نے جس نوجوان نسل کو دریافت کیا تھا، اس کے سامنے سیاست کے جتنے بڑے آدرش تھے، اتنی ہی تن درست اور توانا اس کی جنسی زندگی بھی تھی۔ لیکن نئے ادیبوں نے جس نئے ہندوستان کو ڈھونڈا تھا اس کے سیاسی آدرش جتنے تن درست اور توانا تھے، اس کی جنسی زندگی اس کے برعکس اتنی گھناؤنی اور مریضانہ تھی۔ آخر اس تضاد کی کیا وجہ ہے؟ پتا نہیں میں اپنا سوال ٹھیک طرح پیش کرسکا ہوں یا نہیں۔ دراصل جو بات میری سمجھ میں نہیں آتی، یہ ہے کہ نئے ادیب ایک طرف تو یہ چاہتے ہیں کہ معاشرے کو غلامی سے، بھوک سے، طبقاتی تقسیم سے اور ان تمام بلاؤں سے نجات مل جائے جو فرد کی بھرپور شخصیت اور بھرپور زندگی کی نشوونما میں حائل ہیں۔ اور وہ ان سے لڑنے کے لیے صف بندی بھی کرنا چاہتے تھے مگر انھوں نے اس صف بندی کے لیے جس ہندوستان کو ڈھونڈا اس کا اپنا حال یہ تھا کہ اُس کی عورتوں کے لحافوں میں ہاتھی کودتے تھے، اور نوجوانوں کو عورتوں کی گندی بغل کی بو سونگھنے میں دنیا کی ہر چیز سے زیادہ مزہ آتا تھا اور جو لڑکے ابھی تازہ تازہ جوان ہورہے تھے ان میں سے کچھ تو آپس کی پھسلن میں لوٹ پوٹ کر محظوظ ہورہے تھے۔ اور کچھ کو سرِ راہ گزار عورت کے زمین پر بیٹھنے اور زمین کے سینہ پر تلوار چلنے کی آواز سن کر اپنے ہاتھوں کی نمی دیکھنے میں مزہ آرہا تھا۔ ایک لمحے کے لیے مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے میں مولانا ماہرالقادری کے ساتھ کھڑا ہوں اور میرے مسلمان بننے میں اتنی ہی کسر ہے کہ نئے ادب پر لاحول پڑھ کر رسالہ ''فاران'' کے لیے جماعت اسلامی کی حمایت میں مضمون لکھنے لگوں۔ اور میں گھبرا کر ادب کے نقادوں کی طرف بھاگتا ہوں کہ خدا کے لیے مجھے اس انجام سے بچایئے اور اس سوال کا کوئی معقول جواب فراہم کردیجیے۔

ترقی پسند نقاد میری بڑی ڈھارس بندھاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''یہ سوال بڑا اہم ہے مگر دراصل آپ نئے ادب اور ترقی پسند ادب کو خلط ملط کررہے ہیں۔ انسانیت اور سیاست کے اعلیٰ آدرش ترقی پسند ادیبوں نے پیش کیے ہیں اور جن جنسی غلاظتوں اور گندگیوں کا آپ نے تذکرہ کیا ہے وہ غیر ترقی پسندوں کی خرافات ہے۔ غلطی دراصل یہ ہوئی کہ بہت دنوں تک نئے ادب اور ترقی پسند ادب میں فرق نہیں کیا گیا اور ہر نئے لکھنے والے کو...'' ممکن ہے ترقی پسند نقاد ٹھیک کہتے ہوں۔ لیکن سوال یہی تو ہے کہ نئے لکھنے والے ایسے کیوں تھے؟ ترقی پسند نقاد بہت سنجیدہ، منطقی اور نکتہ رس دماغ رکھتے ہیں۔ وہ فوراً میری مشکل سمجھ جاتے ہیں، اور نہایت سائنٹفک انداز میں نئے لکھنے والوں کا تجزیہ کرتے ہیں: ''یہ لوگ متوسط طبقے سے آئے تھے، انھوں نے یورپ کے زوال پسند عناصر سے بڑا گہرا اثر لیا ہے۔ یہ فرائیڈ، ڈی ایچ لارنس اور جیمس جوائس کے دل دادہ تھے اور اپنی تحریروں میں انھی

کے ناپختہ خیالات اور جذبات کی قے کر رہے تھے۔''

بات کچھ آگے چلتی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہاں پہنچ کر مجھے ایک نئی الجھن گھیر لیتی ہے۔ ادب کا رشتہ قاری سے بہت گہرا ہوتا ہے۔ ادب کا ہر وقیع رجحان، ادیبوں کی ذاتی زندگی اور ذاتی رجحانات سے زیادہ اس معاشرے کی ترجمانی کرتا ہے جس میں وہ پیدا ہوتا ہے اور پڑھا جاتا ہے۔ اس صورت میں نئے ادب اور اس کی مقبولیت کو ملایا جائے، اور ترقی پسندوں کی تھیوری اس پر چلائی جائے تو خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ جو قے نئے ادیب کر رہے تھے، دراصل وہ معاشرے کی ہمہ گیر متلی کا نتیجہ تھی۔

گھوم پھر کر ہم اسی سوال پر پہنچ جاتے ہیں کہ نئے ادب میں یا اس نئے ہندوستان کی شخصیت میں جسے نئے ادیبوں نے دریافت کیا تھا، یہ تضاد کیوں تھا؟

وقت آ گیا ہے کہ سردار جعفری صاحب کھڑے ہوں اور میز پر گھونسا مار کر اعلان کریں کہ یہ شرانگیز سوال بھیڑیوں، گیدڑوں اور لومڑیوں کی طرف سے اٹھایا گیا ہے اس لیے میں ترقی پسندوں کو چھوڑ کر پھر نئے ادیبوں کی طرف لوٹتا ہوں، اور ان کے وکیلِ صفائی خود انھیں میں تلاش کرتا ہوں۔

نئے ادیب کہتے تھے: ''ہم ڈاکٹر ہیں۔ معاشرے کے رستے ہوئے غلیظ ناسوروں اور چھپے ہوئے گندے امراض کی تشخیص کرنا ہمارا کام ہے۔''

نئے ادیبوں کی اس بات کو اگر ''خوئے بد را بہانہ بسیار'' قسم کی چیز نہ سمجھا جائے اور ذہنی دیانت پر محمول کیا جائے تو نئے ادب کے تضاد کا مسئلہ بہت تسلی بخش طور پر حل ہو جاتا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جو لوگ فوج میں بھرتی ہوتے ہیں ان کا میڈیکل ٹیسٹ بڑی سختی سے کیا جاتا ہے ۱۹۳۶ء کے بعد نیا ہندوستان معاشرے کی خوف ناک بلاؤں سے لڑنے کے لیے تیار ہوا تو صف بندی سے پہلے میڈیکل ٹیسٹ کی ذمہ داری نئے ادیبوں کے سر ڈالی گئی۔ اس میڈیکل ٹیسٹ کی ضرورت اس لیے اور شدت سے محسوس کی گئی کہ مولانا حالؔی کے ادبی ''ہدایت نامے'' کے زیرِ اثر ادب نے معاشرے کی اندرونی حالت کی براہِ راست ترجمانی چھوڑ دی تھی۔ اور حسرتؔ کی غزل کو چھوڑ کر جیسا کہ آپ پہلے دیکھ چکے ہیں، پورے ادب نے شیروانی کے بٹن بڑی احتیاط سے بند کر لیے تھے۔

نئے ادیبوں نے اپنا کام شروع کیا تو شیروانی، قمیص، پتلون، لنگوٹیاں، برقعے، لہنگے، سائے، لحاف، تکیے، گدے، انگیا، زیر جامے اور چوری چھپے پھینکے جانے والے چیتھڑے —— کوئی چیز بھی نہ چھوڑی، جسے اتار کر نہ دیکھا ہو۔ ڈاکٹری کا پیشہ سچ مچ بڑے دل گردے کا کام ہے۔ نئے ادیبوں نے مولانا حالؔی کے شریفوں، ذمہ داروں اور معاملہ فہموں کا سارا آگا پیچھا کھول دیا۔ آیئے چلتے چلاتے ایک نظر میں یہ تماشا بھی دیکھتے چلیں۔ پچویشن یہ ہے کہ نئے ادیب معاشرے کے ٹیسٹ کے لیے روانہ ہو رہے ہیں۔ اب دیکھیے کون کہاں جاتا ہے اور کیا رپورٹ لاتا ہے۔ رپورٹ کا مقصد

یاد رکھیے، معاشرے کی بلاؤں سے لڑنے کے لیے صف بندی۔ سب سے پہلے منٹو کو دیکھیے۔
منٹو نے اپنا کام اس طبقے میں شروع کیا جسے داغ کے بعد بری طرح نظر انداز کیا گیا تھا۔ منٹو کو اس طبقے سے کئی طرح کی دلچسپیاں تھیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ تھی کہ معاشرے کے بڑے بڑے شریف، ذمہ دار اور معاملہ فہم لوگ رات کو چوری چھپے یہیں پہنچتے تھے۔ یہ بات نئے ادیبوں کو قاضی عبدالغفار نے بتائی تھی۔ اس کے علاوہ قاضی صاحب نے یہ اطلاع بھی دی تھی کہ داغ کے معشوقوں کی بیٹیاں بھی دراصل اتنی ہی مجبور ہیں جتنی ان کی وہ شریف بہنیں، جو گھروں میں بیٹھتی ہیں۔ معاشرے میں مناسب جگہ ملے تو کوٹھے کی تمام لیلائیں، مائیں، بہنیں، بیٹیاں بن کر گھروں میں لوٹ آئیں۔ ''لیلیٰ کے خطوط'' کا آخری صفحہ یہی بتاتا ہے۔ قاضی صاحب سے یہ اطلاع لے کر منٹو نے سیدھا وہیں کا رخ کیا۔ تفصیلات بے شمار ہیں مگر خلاصے کے طور پر صرف اتنا سمجھیے کہ منٹو نے کوٹھے پر ایسی نائیکائیں، نوچیاں، دلال، تماش بین دریافت کیے جن کی انسانیت ابھی مری نہیں تھی بلکہ معاشرے کی ٹھوکریں کھاتے کھاتے ان میں ایک ایسی تلخی پیدا ہوگئی تھی جسے کسی وقت بھی کام میں لایا جاسکتا تھا۔ آخر گورکی نے بھی اشتراکی انقلاب کے لیے سپاہیوں کی بھرتی معاشرے کے ایسے ہی ٹھکرائے ہوئے طبقوں میں سے کی تھی، مثلاً آوارہ گرد، قزاق، طوائفیں۔ کوئی وجہ نہ تھی کہ نئے ادیب ہندوستان میں اس نسخے کو نہ آزماتے۔ چناں چہ منٹو نے بھی طوائفوں اور دلالوں کے ساتھ ایسے جیب کترے اور غنڈے دریافت کیے جن سے وقت پڑنے پر کام لیا جاسکتا ہے۔ منٹو کی اس تفتیش پر بہت واہ واہ ہوئی۔ لیکن یہ منٹو کی رپورٹ کا آدھا حصہ ہے۔ باقی کا آدھا حصہ منٹو نے اس متوسط طبقے میں گھوم پھر کر لکھا جو بہ ظاہر بڑی ذمہ داری سے صف بندی میں شریک ہونے کے لیے تیار تھے --- اور ہمیں افسوس کے ساتھ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ منٹو کی رپورٹ کا یہ حصہ انتہائی مایوس کن ہے۔ اس میں منٹو نے بڑی صفائی سے اس حقیقت کا اعتراف کیا تھا کہ متوسط طبقہ اپنی ریاکاری اور ظاہر پرستی کی وجہ سے اتنے ذہنی، جذباتی اور جسمانی امراض میں مبتلا ہو چکا ہے کہ اب اس سے کسی معقول کام کی توقع فضول ہے۔ ہائے مولانا حالی۔ کاش وہ زندہ ہوتے اور جنس کو سرِ مکتوم بنا کر اس کے اظہار کو بے حیائی اور بے غیرتی قرار دینے کا نتیجہ دیکھتے۔ اب ان کے شریفوں کی اولاد اس نوبت کو پہنچ گئی تھی کہ اسے ذہنی سکون کے لیے عورتوں کی بغلیں سونگھنی پڑتی تھیں۔

مولانا ماہر القادری کہتے ہیں: ''یہ بکواس ہے، منٹو خود مریض تھا۔''

اچھا اب منٹو کی رپورٹ کا یہ حصہ عصمت کی رپورٹ سے ملا کر دیکھیے۔ یہ تو اس طبقے کی اسپیشلسٹ ہیں۔ عصمت کے انکشافات اور ہول ناک ہیں۔ وہ ہمیں بتاتی ہیں کہ مرد تو مرد متوسط طبقے کی شریف زادیاں اس حال کو پہنچ چکی ہیں کہ ایک طرف ادھیڑ عمر کی عورتوں کے لحافوں میں ہاتھی

کودتے ہیں اور دوسری طرف کالجوں کے ہوسٹلوں میں وہ ٹیڑھی لکیر پروان چڑھ رہی ہے جس کی ایک ہلکی سی جھلک نے سارے ہندوستان کے اخلاقی تصورات کولرزہ دیا۔

مولانا ماہرالقادری کہتے ہیں: ''یہ بھی بکواس ہے۔ عصمت تو اپنی سوانح عمری لکھتی ہے۔''

اور عسکری جنھوں نے ایک ایسے خود پسند نوجوان کو دریافت کیا تھا جو اپنی تنہائی کے جزیروں سے باہر جھانکنے کے لیے بھی تیار نہ تھا، اور کرشن چندر — جو ایک ایسے جذباتی نوجوان کو ڈھونڈ کر لائے جس کے دھواں دھار جذبات دو فرلانگ لمبی سڑک پر اونگھتے ہوئے گدھوں کو بھی متاثر نہ کر سکتے تھے۔

حقیقت واقعی اتنی تلخ ہے کہ ماننے کو جی نہیں چاہتا۔ اس لیے مناسب ہے کہ ہم افسانہ نگاروں کے ساتھ شاعروں کی رپورٹوں پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔

میراجی نے ایک ایسا نوجوان ڈھونڈ نکالا تھا جس کے پتلون میں جیبیں تو ہوتی تھیں مگر استر غائب ہوتا تھا۔ نتیجہ: ہاتھ آلودہ ہے، نم دار ہے، دھندلی ہے نظر۔

ن م راشد ایک ایسے سپاہی کو ساتھ لے کر آئے جو محبوبہ سے اجازت مانگ کر دشمن پر جھپٹنے نکلا۔ مگر دشمن کے گرانڈیل جوانوں کو کہساروں پر دیودار کے پیڑوں کی طرح ایستادہ دیکھ کر لوٹ آیا اور خفت مٹانے کے لیے اس نے رقاصہ پر جھپٹنا چاہا۔ مگر رقاصہ پر جھپٹنے والی قوت ہوتی تو دشمن ہی سے کیوں منھ چراتا۔ نتیجہ: نامردی، جنسی کج روی، مساکیت، سادیت۔

مولانا ماہرالقادری کہتے ہیں: ''یہ سب بکواس ہے۔ میراجی اور راشد کی شاعری ان کی ذاتی گندگیوں کی پوٹ ہے'' — اور یہ صرف مولانا ماہرالقادری نہیں کہتے، یہ ''سچی باتوں'' والے مولانا عبدالماجد دریابادی بھی کہتے ہیں، اور نارا والے مولوی فرقت کاکوروی بھی، اور جمال پرستوں کے قبلہ گاہ نیاز فتح پوری صاحب بھی۔ اور اقبال والے امین حزیں سیال کوٹی بھی اور غزل کے عاشق، خدا جانے غزل کا ان کے ہاں مصرف کیا ہے، جناب فضل احمد کریم فضلی بھی۔ چلیے اتنے بہت سے لوگ کہتے ہیں تو میں بھی معاشرے کے میڈیکل ٹیسٹ کا نظریہ واپس لیتا ہوں اور اس تمام خرافات کو منٹو، عصمت، میراجی اور راشد کی اپنی ذاتی غلاظتوں کا آئینہ قرار دیتا ہوں۔ مثل مشہور ہے کہ بچھڑا کھونٹے کے بل کودتا ہے۔ ادب کا کھونٹا معاشرہ ہے۔ نئے ادب کی تحریک کو چلے ہوئے ابھی صرف چند سال کا عرصہ گزرا ہے۔ اگر یہ واقعی چند بیمار ذہنوں کی ذاتی گندگی ہے تو معاشرے کے صحت مند رجحانات کے سامنے اپنے آپ رستہ چھوڑ دے گی۔ ہمیں اپنے کھونٹے کی طرف لوٹنا چاہیے۔

۱۹۳۶ء میں ہندوستان کی کوئی جماعت ایسی نہیں رہ گئی تھی جس نے آزادیِ کامل کی قرارداد منظور نہ کرلی ہو۔ انڈین نیشنل کانگریس، مسلم لیگ، جمعیۃ العلمائے ہند، مجلسِ احرار — اس

کے ساتھ ہی ہندوؤں اور مسلمانوں میں علاحدگی کا رجحان ایک واضح صورت اختیار کرتا جا رہا تھا۔ ۱۹۴۰ء میں مسلم لیگ نے پاکستان کی قرارداد منظور کر لی۔ اس سے ایک سال پہلے دوسری جنگِ عظیم شروع ہو چکی تھی اور رفتہ رفتہ ساری دنیا اس کی لپیٹ میں آتی جا رہی تھی۔ مغرب میں جرمنی اور اٹلی، مشرق میں جاپان ظلم و تشدد اور ہوسِ اقتدار کے خونی بھیڑیوں کی صورت میں پورے عالمِ انسانیت کی طرف بڑھ رہے تھے۔ سب سے زیادہ خطرے اور اندیشے کی بات یہ تھی کہ نوجوانوں کا آئیڈیل روس بھی ان بھیڑیوں کے ساتھ تھا۔ لیکن اندیشے اور خطرے میں ایک پہلو امید کا بھی تھا۔ یہ جنگ بھیڑیوں ہی کی سہی مگر کیا تعجب ہے کہ سب بھیڑیے مل کر اس بھیڑیے کو کھا لیں جس نے ہندوستان کے دل پر اپنے پنجے گاڑ رکھے ہیں؟

انڈین نیشنل کانگریس کے مہاتما گاندھی کو شاید امید کی یہی کرن نظر آئی تھی جب انھوں نے آہنسا کی لنگوٹی اتار کر انگریزوں کو اپنی پوری قوت سے للکارا کہ ہندوستان چھوڑ دو۔ مگر اب یہ تحریک خلافت والا ہندوستان نہیں تھا۔ اب ہندوستان کی ایک آواز نہیں تھی۔ گاندھی کی سیاست نے ہندوستان کے بہترین سپاہی کھو دیے تھے۔ دس کروڑ افراد کی وہ قوم جس نے ۱۹۵۷ء میں اپنے خون سے ہندوستان کی آزادی کا پہلا منشور لکھا تھا، اب ہندوستان سے الگ ہونا چاہتی تھی۔ مسلمانوں کے بغیر آہنسا کے اس دیوتا کی آواز میں وہ قوت پیدا نہ ہو سکی جو انگریزوں کو بھاگنے پر مجبور کر دیتی۔ کانگریس کے تمام لیڈر گرفتار کر لیے گئے، اور بالآخر ہندوستان چھوڑ دو کی تحریک کا خاتمہ مہاتما جی کے برت پر اور برت کا خاتمہ وائسرائے سے راز و نیاز پر ہوا۔ وائسرائے نے ایک وعدہ کیا کہ جنگ میں کامیابی کے بعد ہندوستان کو آزاد کر دیا جائے گا۔ مسلم لیگ پہلے ہی حکومت سے تعاون کا وعدہ کر چکی تھی۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد یہ دوسرا موقع تھا جب حاکم اور محکوم ایک مشترک مقصد پر متحد ہوئے۔ اسی دوران میں روس بھی اتحادیوں میں شریک ہو گیا۔ ہندوستان کے لیے یہ زمانہ بڑی امید اور جوش کا زمانہ تھا۔ نئے ادب کی تحریک معاشرے کی جن برائیوں کے خلاف صف بندی کے لیے شروع ہوئی تھی وہ خود بخود شکست کھاتی نظر آ رہی تھیں۔ اب جنگ ختم ہو گی اور آزادی ملے گی، اور آزادی کے ساتھ ساتھ وہ قوتیں خود بخود پیچھے ہٹ جائیں گی جنھوں نے ہندوستان سے غداری کی ہے اور غداری کے صلے میں انگریزوں سے عہدے، زمینیں اور جاگیریں حاصل کیں۔ جو عوام کو لوٹ کر ملوں اور جاگیروں کے مالک بن بیٹھے ہیں۔ جن کے دل محبت سے خالی ہیں اور روحیں کھوکھلی...

نئے ادب کی تحریک اب آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک میں بدل رہی تھی۔

اس سے پہلے میں آپ کے سامنے نئے ادیبوں کی ڈاکٹروں والی تھیوری نقل کر چکا ہوں۔ نئے ادیبوں کو اب گندے زخموں اور رستے ہوئے ناسوروں کو دیکھنے سے گھن آنے لگی تھی۔ ایک نئے

روشن مستقبل کی امید میں ادیب اپنے آپ کو یہ یقین دلانا چاہتے تھے کہ معاشرے میں سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہے۔ اب ادیب ڈاکٹر کے بجائے لیڈر بننا چاہتا تھا۔ لیڈروں کی ضروریات ڈاکٹروں سے مختلف ہوتی ہیں۔ انھیں سب سے پہلے لوگوں کو خوش رکھنا پڑتا ہے۔ ترقی پسندوں کو بھی یہی کرنا پڑا۔ انھوں نے سب سے پہلے متوسط طبقے کو خوش کیا۔

میراجی کی شاعری ان کی اپنی جنسی غلاظتوں کا آئینہ ہے۔

ن م راشد ذہنی طور پر مریض شاعر ہیں۔

منٹو کو موپساں اور ڈی ایچ لارنس کی تقلید نے تباہ کیا ہے۔

عصمت کی ٹیڑھی لکیر ان کی اپنی ناآسودہ جنسی زندگی سے پیدا ہوئی ہے۔

ترقی پسند اب مولانا ماہرالقادری کی زبان بول رہے تھے۔ ''نئے ادیبوں نے بڑی غلطیاں کی ہیں ہمیں ان کی غلطیوں کی اصلاح کرنی چاہیے۔ ادب سماجی اور سیاسی شعور کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اسے جنسی بھول بھلیوں میں مبتلا کر دینا نہایت مریضانہ حرکت ہے۔ ہمیں پچھلی غلطیوں کا کفارہ ادا کرنے کے لیے فوراً فحش نگاری کا سدِباب کرنا چاہیے۔''

''فحش نگاری کا سدِباب؟'' مولانا حسرت اس نعرے پر چونک پڑے۔ یہ تو سرِمکتوم والے حالی کی آواز تھی۔ حسرت اب بوڑھے ہوگئے تھے۔ اب ان کی عمر ستر کے قریب تھی مگر پھر بھی وہ کھڑے ہوئے۔ ''یہ نعرہ غلط ہے۔ نوجوانوں پر پابندی نہیں لگائی جاسکتی۔ یہ پابندی لگے گی تو ادب ختم ہو جائے گا۔''

مضمون بہت طویل ہوگیا اور کہنے کے لیے میرے پاس اب کچھ نہیں رہا۔ پتا نہیں جیت کس کی ہوئی۔ حالی کی یا حسرت کی؟ مجھے صرف اتنا معلوم ہے کہ ترقی پسندوں نے معاشی اور سیاسی نظریات کے بل پر جس صحت مند معاشرے کی تصویریں دکھانی شروع کی تھیں، اس نے ۴۷-۱۹۴۶ء میں ننگی عورتوں کے جلوس نکالے۔ ان عورتوں کے جلوس، جنھیں حالی نے ماؤں، بہنوں، بیٹیوں کے روپ میں دنیا کی عزت کہا تھا۔ جنھیں حسرت نے بنتِ عم کے روپ میں چاہا تھا، اور جن سے بات کرنے کا دوسرا نام غزل ہے۔ غالباً حالی نے جب غزل کے خلاف آواز بلند کی تھی تو اس میں عورتوں کا یہ انجام شامل تھا —— اور شاید تہذیب کا بھی۔

(''نئی نظم اور پورا آدمی''۔ ۱۹۶۱ء)

○

# غالبؔ اور نیا آدمی

پتا نہیں کہ روس اور روسو میں فقط لفظی مشابہت ہے یا دونوں میں کوئی معنوی تعلق بھی ہے۔ لیکن میں یہ ضرور دیکھ رہا ہوں کہ جس تہذیب کی ابتدا میں روسو نے فرد کی بے پایاں آزادی اور عظمت کے ترانے گائے تھے، وہ روس میں اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ کر فرد کی مکمل نفی کر رہی ہے۔ میرا خیال ہے کہ روسو صاحب اگر اپنی تمام ''پاکیزہ جذباتیت'' سمیت اس وقت روس میں ہوتے تو ''فرد پرستی'' کے الزام میں برین واشنگ سے پہلے چوراہے پر الٹے لگا دیے جاتے، چاہے آخر میں ان کا قصور اس کے سوا کچھ نہ نکلتا کہ رومانی شعرا نے ان کی جذباتیت کا سہارا لے کر اتنی کارآمد دنیا کو سرمایہ داروں کی لوٹ کھسوٹ اور ان کی موٹی اور بھدی بیٹیوں کی عشوہ فروشی کے لیے چھوڑ دیا اور خود کسی بے ہودہ جھیل کے کنارے کٹیا ڈال کر بلبل اور شاماں جیسی بے کار چڑیوں کی واہیات چیں چیں سننے میں نقدِ حیات گنوا بیٹھے۔ معاف کیجیے روس کا ذکر میں نے ''بہ بدی'' اس لیے نہیں کیا کہ کینیڈی صاحب مجھے زیادہ خوب صورت لگتے ہیں۔ گو میں خوب صورتی کے نمبر الگ دینے کا قائل ہوں۔ بات صرف اتنی ہے کہ روس کو میں ایک ایسا مقام سمجھتا ہوں جہاں مغربی تہذیب اپنی نام نہاد روحانیت کے تمام جھوٹے سچے لبادے اتار کر بالکل برہنہ ہوگئی ہے۔ برہنگی کا نام سنتے ہی نوجوان کھل اٹھتے ہیں کہ سبحان اللہ۔ مگر یاد رہے کہ یہ برہنگی تہذیب کی ہے اور جب تہذیب برہنہ ہوتی ہے تو فرد کی عظمت اور آزادی کے غسل و وضو وغیرہ ٹوٹ جاتے ہیں۔ خیر غسل و وضو تو بقدرِ برہنگی امریکا میں بھی ٹوٹے ہیں۔ وہاں بھی فرد بالآخر ''آرگنائزیشن'' بن گیا ہے۔

لیکن آپ گھبرائیں نہیں۔ مجھے یہ بات بہت اچھی طرح یاد ہے کہ آپ یومِ روسو نہیں، یومِ

غالبؔ منا رہے ہیں۔ مجھ سے ذرا تمہید میں چوک ہوگئی ہے۔ اب آپ کو میری خاطر اتنی تکلیف کرنی پڑے گی کہ جہاں جہاں میں نے روسو کا نام استعمال کیا ہے وہاں آپ غالبؔ کا نام رکھ لیں۔ بات زبردستی کی ضرور ہے مگر مہمان سے غلطی ہوجائے تو میزبانوں کو نبھانی ہی پڑتی ہے۔ پھر میں اتنا بودم مہمان بھی نہیں ہوں کہ اپنی غلطی نبھانے کی کوشش میں آپ کی مدد نہ کرسکوں۔ میں آپ کو یاد دلاؤں گا کہ اردو شاعری میں رومانوی فرد پرستی کی ابتدا غالبؔ ہی سے ہوتی ہے۔ جی ہاں، وہی غالبؔ جنھوں نے کہا تھا کہ مجھے تو وبائے عام میں مرنا بھی پسند نہیں ہے۔

فرد پرستی غالبؔ کی شاعری کا عام موضوع ہے۔ لیکن آپ اسے شوخ شاعرانہ شخصیت کا چونچلا نہ سمجھیں۔ غالبؔ چونچلے باز آدمی نہیں تھا۔ غالبؔ اور نیاز فتح پوری میں بہت بڑا فرق ہے۔ فرد پرستی، غالبؔ کی فکر کا بنیادی تصور ہے۔ وہ فرد کو اتنی اہمیت دیتا ہے کہ اس کے نزدیک ساری دنیا فرد کے لیے بازیچۂ اطفال ہے اور اس دنیا میں خدا، مذہب، دوزخ، جنت، محبوب اور رقیب، سب شامل ہیں۔ وہ فرد کو یہ حق دیتا ہے کہ وہ اپنے معاشرے بلکہ ساری کائنات کو صرف اپنی کسوٹی پر پرکھے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ خارجی کائنات کو صرف اس حد تک تسلیم کرتا ہے جس حد تک وہ اس کی فردیت کو نکھارنے کا ذریعہ بن سکے، اور کبھی کبھی اس سے آگے بڑھ کر وہ یہ سوچتا ہے کہ شاید کائنات اپنی جگہ کوئی چیز نہیں ہے بلکہ فردیت کے پھیلاؤ کا دوسرا نام ہے۔ ذرا یہ اشعار دیکھیے:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

---------

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

---------

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

---------

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے پرے ہوتا کاش کے مکاں اپنا

غالبؔ کے فرد کی اڑان آپ دیکھ رہے ہیں۔ اچھا انھیں تو فی الحال عرش سے پرے مکان ڈھونڈنے دیجیے، اس وقت تک ہم آپ مل کر یہ دیکھتے ہیں کہ اگر یہ سب کچھ غالبؔ کا بڑبولا پن نہیں ہے بلکہ اس

کا ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی سے بھی تعلق ہے تو اس کے کیا معنی ہیں؟

فرد کی حیثیت سے میرا سب سے پہلا تعین تو یہ ہے کہ خدا میری ماں کو معاف کرے، میں ایک باپ کا بیٹا ہوں۔ میں نے جب دنیا میں پہلی بار آنکھ کھولی تو یہ صاحب میرے کان میں اذان دے رہے تھے۔ اس کے بعد مجھے یاد ہے کہ جب کبھی چاٹ والے کے خوانچے پر میری طبیعت للچائی، ہمیشہ اکنی مانگنے کے لیے مجھے ان کے پاس جانا پڑا۔ اس کے بعد ایک لمبا چوڑا بہی کھاتا ہے، جس میں ان حضرت نے میرے کھانے پینے کا خرچ، مکتب کی فیس اور چاٹ وغیرہ کی بے شمار اکنیوں کا حساب تفصیل سے لکھ چھوڑا ہے۔ خیر چلیے یہ تو ہوا۔ ہم ان کے احسان مند ہیں۔ مگر ایک بڑی مشکل ہے کہ یہ بڑے میاں مجھے پال پوس کر اب آخر عمر میں یہ چاہتے ہیں کہ میں ان کے احسانات کا بدلہ اتاروں اور اس کی پہلی شرط انھوں نے یہ رکھی ہے کہ میں غیر مشروط طور پر اُن کا کہنا مانوں۔ وہ جس خدا کو پوجتے ہیں میرا خدا بھی وہی ہو، جس مذہب کو مانتے ہیں میرا مذہب بھی وہی ہو، جیسے کپڑے پہنتے ہیں ویسے کپڑے میرے بھی ہوں۔ یہاں تک کہ محبوبہ بھی اس لڑکی کو بناؤں جسے وہ پسند کرلیں۔ گویا میں بجائے خود میں نہ رہوں بلکہ ان کے خوابوں کی جیتی جاگتی تعبیر بن جاؤں۔ آپ نے دیکھا، فرد کی فردیت کو ان بڑے حضرت سے کتنا خطرہ ہے۔ کیوں جناب غالبؔ آپ کے پاس اس خطرے کا علاج ہے؟

غالبؔ کا جواب ہمیں معلوم ہے:

با من میا ویز اے پدر فرزندِ آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

چلیے اچھا ہوا۔ باپ کے ساتھ ہی ان کے خدا، مذہب اور تمدن وغیرہ سے بھی پیچھا چھوٹ گیا۔

آپ یقین کیجیے، میں نے اپنے ایک معاشقے کے سلسلے میں جب اپنے بزرگوں کو یہ جواب دیا کہ میں فرزند آزر کی سنت پر چل رہا ہوں یعنی وہی کروں گا جو بحیثیت فرد کے میرا دل چاہے گا تو میری محبوبہ یہ سمجھ کر کہ میں سب کچھ اس کے لیے کر رہا ہوں، خوشی کے جذبے سے اتنی سرشار ہوئی کہ حوا کی طرح جنت کا ایک پھل مجھے دے بیٹھی۔ پھل واقعی بہت مزے دار تھا، آپ نے بھی چکھا ہوگا تو جانتے ہوں گے، لیکن اس پھل میں ایک بڑی خرابی ہے کہ پہلے تو اسے کھاتے ہی جنت سے نکلنا پڑتا ہے اور پھر حوا کہتی ہے کہ میرے پیٹ میں تو درد ہو رہا ہے۔

فرد کا یہ دوسرا تعین ہے یعنی بحیثیت عاشق یا بحیثیت شوہر کے۔

برنارڈ شا نے کہیں لکھا ہے کہ فطرت کا مقصد نسلِ انسانی کو باقی رکھنا ہے اور عورت فطرت کی آلۂ کار ہے۔ عورت کو حسن اور نزاکت وغیرہ کے ہتھیار اس لیے دیے گئے ہیں تا کہ وہ مرد کا شکار

کرے اور فطرت کا مقصد پورا ہو۔ فرد کو اس کھیل میں مزہ تو بہت آتا ہے مگر اس کا انجام کچھ زیادہ خوش گوار نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ آپ کی حوا جب پھولی ہوئی سانسوں اور کانپتے ہوئے ہونٹوں کے ساتھ ایک شرم آگیں سرگوشی میں آپ کو بتائے کہ اس کے پیٹ میں درد ہو رہا ہے، تو آپ کیا کریں؟

جنابِ غالبؔ کہتے ہیں، مصری کی مکھی بنو، شیرے کی مکھی نہ بنو —— مطلب یہ ہے کہ اڑ بھاگو۔ چوں کہ فرد کی حیثیت سے دینِ بزرگاں، یعنی اخلاق وغیرہ کو ہم پہلے ہی طلاق دے چکے ہیں اس لیے ہمیں اس مشورے کو ماننے میں بھی تامل نہیں۔ لیکن جناب اگر کبھی ایسا ہو کہ اڑنے سے پہلے ہی گرفتار ہونا پڑے تب!

غالبؔ کی زندگی بتاتی ہے کہ موصوف بیوی کو پاؤں کی بیڑی کہتے تھے اور جنت پر انھیں یہ اعتراض تھا کہ وہاں اقامت جاودانی ہے، اور سابقہ کم بخت چشم بددور صرف ایک نیک بخت حور سے رہے گا۔ ''ہے ہے طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ زندگی اجیرن ہو جائے گی۔'' خدا نہ کرے کہ کسی فرد کو غالبؔ کی طرح اڑنے سے پہلے گرفتار ہونا پڑے۔ مگر سوال تو یہی ہے کہ بچت کی صورت کیا ہے؟

روسو صاحب کا ارشاد ہے کہ جذبات کو پاکیزہ ہونا چاہیے یعنی برتن بھانڈوں کو اپنا کچھیے مگر ہاتھ نہ لگائیے، تو پھر اپنا کچھنے کی تکلیف کیا ہے۔ روسو کی معنوی اولاد یعنی رومانی شعرا کہتے ہیں ''رومانی ہم آہنگی'' بات معقول ہے۔ مگر محبوب کا جسمانی حسن اگر جسمانی خواہش پیدا کرے، تب کیا کرنا چاہیے۔ فرد پرستوں کا جواب ہے کہ حسن محبوب میں نہیں ہوتا بلکہ دیکھنے والے کی نظر میں۔ فرد کو چاہیے کہ وہ حسن کی اداؤں کو اپنے ہی ذوقِ نظر کا کرشمہ سمجھے۔ نتیجہ:

شب نظارہ پرور تھا خواب میں جمال ان کا
صبح موجۂ گل کو نقشِ بوریا پایا!

اسے کہتے ہیں استلذاذ بالنفس!

چلیے وہ خواب ہی میں سہی، مزہ تو پورا آ گیا۔ مگر استلذاذ بالنفس سے نسلِ انسانی میں کوئی اضافہ ممکن نہیں۔ خیر فرد کی حیثیت سے یہ سوال ہمارے لیے اہمیت نہیں رکھتا۔ نسلِ انسانی چولھے بھاڑ میں جائے۔ ہم نے دنیا چلانے کا ٹھیکا نہیں لیا ہے۔

باپ، خاندان، نسلِ انسانی —— فرد کہتا ہے، ان سب پر خاک ڈالیے۔

حسن، خواہش، جبلت۔ فرد کہتا ہے، یہ سب پاؤں کی بیڑیاں ہیں۔

اچھا تو فرد کیا کرنا چاہتا ہے؟ جواب ہے، فردیت کی تکمیل: اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو۔ بالکل ٹھیک ہے۔ میں ایک فرد ہوں۔ مجھے اپنی ہستی سے کیا کام لینا چاہیے۔ غالبؔ کا جواب ہے، منظر بلندی پر بنانا۔ فلسفۂ خودی کے سب سے بڑے مبلغ اور غالبؔ کے نقشِ ثانی حکیم الامت

اقبالؔ فرماتے ہیں:

ز شرر ستارہ جوئیم ز ستارہ آفتابے

فردیت کو پروان چڑھانے والی سوسائٹی کہتی ہے، ہم چاند ستاروں پر کمند ڈالیں گے۔

اچھا تو یہ ہوئے دعوے، لیکن اصل حقیقت کیا ہے؟ فرد پرستوں کی دنیا کو غور سے دیکھیے۔ ایک طرف تو خلائے بے کراں میں انسان کے پھینکے ہوئے اسپوتنک گردش کر رہے ہیں اور ہم اپنے اپنے ریڈیو سیٹ پر کان لگائے ان کے سگنل سن رہے ہیں، اور دوسری طرف ہمیں یہ خبر نہیں کہ ہمارے پڑوس میں کون رہتا ہے۔ کیوں نہ ہو ہم سب افراد ہیں، اور فرد کا فلسفہ ہے اپنی ہستی۔ اخباروں میں روز اداریے چھپتے ہیں کہ خاندانی زندگی درہم برہم ہو چکی ہے۔ ریڈیو کے مقررین کہتے ہیں، افراد میں خود غرضی بڑھ رہی ہے اور کوئی قوم کے کام نہیں آتا۔ شاعری رومانی ہم آہنگی کا رونا روتی ہے اور گھروں میں پاؤں کی بیڑیاں توڑنے کا رواج بکثرت ہو گیا۔ گرفتار ہونے سے پہلے اُڑ بھاگنے والوں کے قصے اخباروں میں چھپتے ہیں۔ اور ہاں اس کہانی کے ایک اہم کردار کو تو میں بھول ہی گیا۔ میری محبوبہ کہتی ہے، دیکھیے جناب میرے پیٹ میں درد نہیں ہونا چاہیے۔ ملاحظہ فرمایا آپ نے، یہ ہے فرد پرستوں کی کائنات۔

فردیت بے شک اپنی تکمیل کی طرف تیزی سے بڑھ رہی ہے۔ لیکن غالبؔ کہتا ہے کہ زندگی کی ماہیت کچھ ایسی ہے کہ فرد پرستی کا آئیڈیل اس کے ہاتھوں ہمیشہ چکنا چور ہوتا رہتا ہے اور وہ فرد سے فردیت کی تکمیل کے نام پر اس کا سب کچھ چھین لیتی ہے۔ اس لیے وہ آخری نسخہ بتاتا ہے۔ فرد کی تکمیل یہ ہے کہ فرد ہست سے نیست ہو جائے:

ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

چلیے جھگڑا چکا۔ ہائیڈروجن بم تیار ہے اور فرد ہست سے نیست ہو جانے کی بشارت پر خوشی سے ناچ رہا ہے۔

کیوں جناب روسو مزاج کیسے ہیں!

کیوں جناب غالبؔ آپ کیا فرماتے ہیں! ـــــ اگر یہ صحیح ہے کہ موجودہ تہذیب فرد پرستوں کی تہذیب ہے تو بے شک ہم اردو بولنے والوں کی محدود دنیا میں یہ صدی غالبؔ کی ہے، اور شاید اس صدی کا پہلا ہی نہیں آخری شاعر بھی غالبؔ ہی ہے۔

ماہنامہ ''سات رنگ''، کراچی جون ۱۹۶۱ء

○

# عشق اور قحطِ دمشق

یوں تو نئے زمانے کے فیض احمد فیضؔ کی طرح پرانے زمانے کے شیخ سعدیؔ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ زندگی کی سب سے بڑی حقیقت عشق نہیں ہے۔ لیکن شیخ سعدیؔ نے اسے یاروں کے لیے تسلیم کیا ہے اور فیضؔ احمد صاحب نے اپنے لیے۔ پھر سعدیؔ میں اس حقیقت کے اثبات سے کرب پیدا ہوتا ہے۔ انھیں اس بات پر حیرت اور عبرت ہوتی ہے کہ قحط اتنی بڑی مصیبت ہے کہ لوگ عشق جیسی چیز کو بھول جائیں۔ اس کے برعکس فیضؔ صاحب کا رویہ اطمینان کا ہے بلکہ شاید کچھ فخر کا بھی۔ انھوں نے ایک نئی حقیقت دریافت کی ہے — اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا۔ یہاں غم کے لفظ سے دھوکا نہ کھائیے۔ فیضؔ صاحب زمانے کے جبر کا اعتراف نہیں کر رہے ہیں جس کا اعتراف شیخ سعدیؔ نے کیا ہے۔ فیضؔ صاحب جو بات کہنا چاہتے ہیں وہ اگلے مصرعے میں مکمل ہوتی ہے: راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا۔ اب یہ معاملہ زمانے کے جبر سے، غم سے، حیرت اور عبرت سے آگے گیا۔ شیخ سعدیؔ کے ہاں ترکِ عشق ایک جبر ہے۔ فیضؔ کے ہاں ایک اثباتی قدر یعنی وہ چیز جس پر معاشرے کی تشکیل ہوتی ہے۔ فیضؔ صاحب کا اطمینان اور فخر یہیں سے پیدا ہوتا ہے۔ انھوں نے کچھ ایسے غم اور راحتیں ڈھونڈ نکالی ہیں جنھیں شیخ سعدیؔ قبول نہیں کر سکتے تھے نہ وہ سوسائٹی جو شیخ سعدیؔ کو رحمۃ اللہ علیہ کہتی تھی۔ ہماری نئی سوسائٹی کی بنیاد انھی نئے غموں اور نئی راحتوں پر ہے۔ میں اس مضمون میں اپنی آسانی کے لیے پرانی سوسائٹی کو عشق کی سوسائٹی، اور نئی سوسائٹی کو ترکِ عشق کی سوسائٹی کہوں گا۔

اب شیخ سعدیؔ اور فیض احمد فیضؔ کو ایک بار پھر دیکھیے۔ گو یہ دونوں نام ایک ساتھ لیتے

ہوئے مجھے ہول آتا ہے۔ شیخ سعدیؔ کے نظامِ اقدار میں عشق کا مقام جو کچھ بھی ہو، یہ ایک ایسی چیز ضرور ہے کہ شیخ نے قحطِ دمشق کی ہول ناکی کو اجاگر کرنے کے لیے صرف اتنا کہنا کافی سمجھا کہ لوگ عشق تک کو بھول بیٹھے۔ یاد رہے کہ یہ کسی رومانی کا بیان نہیں ہے بلکہ سعدیؔ علیہ الرحمۃ کا۔ جنھیں اردو فارسی شاعری کا سب سے بڑا حقیقت نگار کہا جاتا ہے۔ شیخ سعدیؔ کے نزدیک عشق ایک ایسی چیز ہے جو بہت سے لوگوں میں بھوک کے خوف سے ختم تو ہوجاتی ہے مگر اسے ختم نہیں ہونا چاہیے۔ ''چناں قحط سالے'' میں ''چناں'' کا استعجاب ان کے اسی رویے سے پیدا ہوتا ہے۔ پھر ان کے رویے میں ایسے لوگوں کے لیے ایک تحقیر بھی ہے — کہ یاراں فراموش کردند عشق۔ شیخ سعدیؔ کے اس رویے کے کیا معنی ہیں۔ کیا ترقی پسند نقادوں کے قول کے مطابق وہ یہاں عیاش جاگیرداروں کے نمائندے کی حیثیت سے بول رہے ہیں؟ ترقی پسند نقادوں کا ذکر اس لیے آیا کہ انھوں نے بھی فیضؔ کی طرح نئی سوسائٹی کی اثباتی قدریں متعین کرنے میں حصہ لیا ہے۔ اور ترکِ عشق کو انسانیت کا سنگِ میل قرار دیا ہے۔ اس انسانیت کے بنیادی خدوخال کیا ہیں، اسے ہم ابھی مختصراً متعین کرنے کی کوشش کریں گے۔ فی الحال ہماری گفتگو شیخ سعدیؔ کے رویے یا پرانی سوسائٹی کے نظامِ اقدار میں عشق کے مقام پر ہے۔

میرا خیال ہے کہ ہر لکھنے والے کی پہلی ذمہ داری اپنے حدود کو متعین کرنا ہے۔ میری اپنی حدود یہ ہیں کہ میں اپنے آپ کو عشق کی حقیقت اور ماہیت بیان کرنے کا اہل نہیں پاتا۔ اس لیے شیخ سعدیؔ کی رہنمائی میں میں صرف اتنا کہوں گا کہ عشق ایک ایسی چیز ہے جسے شیخ کے نزدیک بھوک کے خوف سے ختم نہیں ہونا چاہیے۔ گو ہول ناک حقیقت یہ ہے اور شیخ اس کا اعتراف کرتے ہیں کہ بعض لوگوں بلکہ شاید انسانوں کی اکثریت میں بھوک کا خوف اسے ختم کردیتا ہے۔ یہ بھوک کا خوف کیا ہے؟

بیسویں صدی اپنی نصف دہائیاں تیزی سے پوری کررہی ہے اور مارکسؔ کے نظریات پر ایک نئی سوسائٹی کو قائم ہوئے تقریباً نصف صدی گزر چکی ہے۔ اس لیے اس سوال پر دو چار لفظ کہتے ہوئے بھی مجھے شرم سی محسوس ہورہی ہے۔ یہ بات تو آپ کو ہر ترقی پسند نقاد بتا سکتا ہے کہ بھوک ایک بنیادی جبلت ہے جس کی مدد سے فرد اپنے وجود کو قائم رکھتا ہے۔ انسان اگر اس جبلت کا تقاضا پورا نہ کرسکے تو جسم و جان کا ربط برقرار رکھنا ناممکن ہے۔ گویا بھوک کی جبلت فرد کی خواہشِ حیات کا مظہر ہے۔ اور چوں کہ حیات کا قائم رکھنا انسانیت کا پہلا فریضہ ہے، اس لیے ترقی پسندوں کے نزدیک انسانیت کی بنیادی اور بلند ترین قدریں معاشی ہیں۔ اب اس میں روٹی کے ساتھ وہ تمام چیزیں شامل ہوگئیں جو فرد کی حیات کو قائم رکھنے اور ترقی کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ روٹی، کپڑا، مکان، مادی آسائشیں، تسخیرِ فطرت۔ اقبالؔ نے غلط اعتراض کیا تھا جب مارکس کو صرف ''مساواتِ شکم'' کا پیغمبر قرار دیا تھا۔ مارکسی سوسائٹی کا بانی لینن اسے اس کی بلند ترین سطح پر وہی عمل قرار دیتا ہے جسے خود اقبالؔ

نے ''عناصر پر حکمرانی'' سے تعبیر کیا ہے۔ غالباً اب ہم فیض صاحب کی اثباتی قدروں کے نزدیک پہنچ گئے ہیں۔ فیض صاحب کہتے ہیں، یہ اثباتی قدریں ترکِ عشق سے پیدا ہوتی ہیں۔ اقبال کہتے ہیں کہ عشق سے۔ یعنی دونوں کا اختلاف لفظی ہے نہ کہ معنوی۔ لیکن یہ ایک طویل بحث ہے۔ اس لیے میں اقبال کے عشق کو چھوڑ کر شیخ سعدی کے عشق کی طرف لوٹتا ہوں۔

شیخ سعدی کہتے ہیں کہ عشق کو بھوک کے خوف سے ختم نہیں ہونا چاہیے۔ گو ہول ناک حقیقت یہ ہے کہ انسانوں کی اکثریت میں بھوک کا خوف اسے ختم کر دیتا ہے۔ بھوک کی جبلت کو ہم پہلے متعین کر چکے ہیں، فرد کی یہ خواہش کہ وہ زندہ رہے۔ اب بھوک کے خوف کے معنی ہوئے، زندہ نہ رہ سکنے کا خوف۔ گویا شیخ سعدی کہتے ہیں کہ یہ بڑی ہول ناک بات ہے کہ زندہ نہ رہ سکنے کا خوف انسانوں کی اکثریت میں عشق کو ختم کر دیتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عشق کیا ہے؟

مشہور ترقی پسند نقاد مجنوں گورکھ پوری نے کسی جگہ حضرت عیسیٰ کا قول نقل کیا ہے اور اس پر اپنی گراں قدر رائے پیش کی ہے بلکہ ازراہِ علمیت اصلاح بھی فرمائی ہے۔ حضرت عیسیٰ نے کہا تھا، ''انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا۔'' حضرت مجنوں گورکھ پوری کہتے ہیں، یہ بات ٹھیک ہے مگر ہم اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ''انسان روٹی کے بغیر بھی زندہ نہیں رہ سکتا۔'' ہم سے ان کی مراد ظاہر ہے کہ ایک تو خود ان کی اپنی ذات سے ہے، اور دوسرے کارل مارکس سے۔ بھوک کی جبلت کے جو معنی ہم نے اوپر متعین کیے ہیں، اس کی مدد سے اگر ہم حضرت عیسیٰ کے قول کو سمجھنے کی کوشش کریں تو اس کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ انسان صرف زندہ رہنے سے زندہ نہیں رہ سکتا۔ آپ کہیں گے، یہ ایک بے معنی فقرہ ہے۔ مگر چوں کہ حضرت عیسیٰ سے منسوب ہے اس لیے ہم ان کے ساتھ اتنی رعایت ضرور کریں گے کہ کم از کم ایک بار اسے سمجھنے کی کوشش کریں۔ آپ کو یاد ہوگا، ہم نے اوپر یہی بیان کیا تھا کہ بھوک وہ بنیادی جبلت ہے جس سے فرد اپنے وجود کو قائم رکھتا ہے۔ اس جملے میں فرد کا لفظ اہم ہے۔ بھوک یا روٹی فرد کو زندہ رکھتی ہے۔ نوع یا نسل کو نہیں۔ اب دونوں باتوں کو ملا کر دیکھیے۔ انسان صرف ''روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا'' کے معنی ہیں، انسان صرف فرد کی طرح زندہ رہنے سے زندہ نہیں رہ سکتا۔ مجھے یقین ہے کہ میری طرح آپ بھی چند الفاظ کی تکرار اور لوٹ پھیر سے بد مزہ ہو رہے ہوں گے مگر مجبوری ہے، میں حضرت مارکس اور مجنوں گورکھ پوری کی طرح علمیت کے اس مرتبے پر تو فائز نہیں ہوں کہ عیسیٰ کے قول کو جاگیرداری عہد کا ایک نظریہ کہہ کر مسترد کر دوں۔ یہ حضرت عیسیٰ کے تہہ در تہہ مفاہیم کو سمجھنے کی ایک نہایت حقیر کوشش ہے۔ اتنی حقیر کہ مجھے اسے طالب علمانہ کہنے کی جسارت بھی نہیں ہوتی۔ اس لیے آپ سے چند الفاظ کی تکرار اور الٹ پھیر کی معافی کا خواست گار ہوں۔ ہاں تو حضرت عیسیٰ کے قول کے مطابق انسان صرف فرد کی طرح زندہ رہنے سے

زندہ نہیں رہ سکتا۔ یعنی حضرت عیسیٰ ہمیں بتاتے ہیں کہ فرد کی زندگی، زندگی کی ایک بہت محدود شکل ہے جو اپنے آپ کو برقرار رکھنے کے لیے زندگی کی کچھ اور شکلوں کی محتاج ہے۔ جو فرد کی محدود زندگی سے وسیع تر اور عظیم تر ہیں، فرد کی محدود زندگی کا ربط اگر زندگی کی ان وسیع تر اور عظیم تر شکلوں سے ٹوٹ جائے تو خود فرد بھی فنا کے دائرے سے نکل نہیں سکتا۔

فرد کی محدود زندگی کے بعد زندگی کی وسیع تر شکلوں کا پہلا تعین یہ ہے کہ انسان بحیثیت نوع کے زندہ رہے، پھر بہ حیثیت حیات محض کے جو ماورائے کائنات ہے۔ اور ازل سے ابد تک یکساں قائم و دائم ہے۔ قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے۔ اب ''انسان صرف روٹی سے زندہ نہیں رہ سکتا'' کا آخری اور قطعی مطلب یہ ہے کہ صرف بھوک کی جبلت انسان کو حیاتِ محض کے وسیع ترین اور عظیم ترین دائرے میں داخل نہیں کر سکتی۔ اس کے لیے ہمیں انسان کی کسی اور قوت کی طرف دیکھنا چاہیے۔ میں اس وقت اپنی گفتگو صرف زندگی کے دوسرے تعین تک محدود رکھوں گا۔ یعنی انسان کی زندگی بحیثیت نوع کے۔

اب سے تقریباً سولہ سترہ سال پہلے کی بات ہے جب قحطِ بنگال کے واقعات اخباروں کی سرخیاں بن کر شائع ہوتے تھے اور پورا ہندوستان ایک سن کر دینے والی دہشت کے انداز میں یہ خبریں پڑھتا تھا کہ ماؤں نے بھوک سے بے تاب ہو کر اپنے بچے بھون بھون کر کھا لیے، مجھے یاد ہے کہ اُس زمانے میں ترقی پسند نقاد اس بات پر تالیاں بجاتے تھے کہ آخر جیت انھی کے نظریے کی ہوئی، یعنی فرائیڈ ہار گیا اور مارکس جیت گیا۔ جیسا کہ آپ سب کو معلوم ہے، ہمارے ادب پر اس کے بہت گہرے اثرات رُونما ہوئے۔ یہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا دور تھا۔ اس نے اُن تمام ادیبوں کو ادب کی پہلی صف سے پیچھے دھکیل دیا جو زندگی اور اس کے عوامل کی تشریح جنس کی روشنی میں کرتے تھے۔ بین الاقوامی سطح پر جو چیز فرائیڈ کی شکست تھی، اردو ادب کے مختصر اور محدود دائرے میں، میں اسے میراجی کی ہار کہتا ہوں۔ میراجی ہار گیا۔ عصمت سرخ چیونٹیوں پر ایمان لے آئیں۔ منٹو آخر دم تک لڑتا رہا مگر پاگل ہو کر مرا۔ اور مرنے کے چھ مہینے کے اندر اندر بھلا دیا گیا۔ راشد زندہ ہیں اور اسرافیل کی موت کا نوحہ لکھ رہے ہیں۔

ہاں تو فرائیڈ کی ہار کے کیا معنی تھے؟

غالباً اس حقیقت کو جاننے کے لیے ہمیں فرائیڈ کو ماننے کی کوئی ضرورت نہیں کہ انسان کی زندگی بحیثیت نوع کے بھوک سے نہیں جنس سے قائم رہتی ہے۔ یعنی فرد کی زندگی میں جتنی اہمیت بھوک کی ہے، نوعِ انسانی کی زندگی میں اتنی ہی اہمیت جنس کی ہے۔ جنس کے بغیر نسلِ انسانی کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ یہ مرد عورت کا رشتہ ہی تو ہے جس کی مدد سے فرد اپنے آپ کو دوبارہ پیدا کرتا ہے۔

غالباً اب ہم عشق کی تعریف کے بالکل قریب پہنچ گئے ہیں۔ عشق وہ قوت ہے جو انسان کو فرد کی محدود زندگی سے نکال کر اسے زندگی کے ایک وسیع تر دائرے میں داخل کرتی ہے۔ اس دائرے کا پہلا تعین جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، یہ ہے کہ انسان بحیثیت نوع کے زندہ رہے۔

عشق کی اس تعریف کے بعد اب میں پھر شیخ سعدیؔ کی طرف لوٹتا ہوں۔ ہم نے شیخ سعدیؔ کے شعر کا مفہوم اپنے الفاظ میں یہ متعین کیا تھا کہ شیخ کے نزدیک یہ بڑی ہولناک بات ہے کہ زندہ نہ رہ سکنے کا خوف انسانوں کی اکثریت میں اس قوت کو ختم کر دیتا ہے جو اُسے زندگی کے وسیع تر اور عظیم تر دائروں میں داخل کرسکتی ہے اور جس کا پہلا تعین یہ ہے کہ وہ بحیثیت نوع کے زندہ رہے۔ اس لیے قحطِ دمشق کا سب سے بڑا المیہ یہ نہیں ہے کہ سیکڑوں انسان بھوکے رہے یا بھوک سے ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر گئے بلکہ یہ کہ لوگ عشق کو بھول بیٹھے۔ شیخ کی حیرت یا عبرت یا تحقیر یا کرب، جو کچھ بھی اس شعر میں ہے وہ اسی المیے کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ اس سوسائٹی کا المیہ ہے جسے میں نے عشق کی سوسائٹی کہا ہے۔

یہ سوسائٹی جب قحطِ دمشق جیسے ہول ناک عذاب سے گزرتی ہے تو اس سے ترکِ عشق کی سوسائٹی پیدا ہوتی ہے جس کی بنیاد موت یا بھوک کے خوف پر ہوتی ہے یعنی اس سوسائٹی کے تمام افراد، زندگی کی تمام وسیع و عظیم شکلوں سے کٹ کر صرف فرد کی محدود زندگی بسر کرنا چاہتے ہیں۔

لیکن حضرت عیسیٰ نے کہا تھا کہ انسان صرف فرد کی طرح زندہ رہ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس لیے ''راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا'' کہنے والے شاعر کو اپنا مرثیہ اپنی موت سے پہلے لکھنا پڑتا ہے اور — شاعر کے ساتھ اُس کی سوسائٹی کو بھی!

(''نئی نظم اور پورا آدمی''۔ ۱۹۶۱ء)

○

# تثلیث کا تیسرا پایہ

محبت کی حمد و تقدیس شاعری کا ازلی و ابدی موضوع ہے۔ کم از کم اردو غزل کی شاعری تو ہمیشہ سے محبت کے گن گاتی رہی ہے، سوائے حالی کی نئی غزل کے۔ حالی نے یہ کام بڑی شرافت کا کیا کہ محبت کے مفہوم کو وسعت دے کر اسے ماں باپ، بھائی بہن بلکہ ابنائے وطن کی محبت پر پھیلا دیا۔ ہم حالی کو ان کی شرافت کی جتنی بھی داد دیں کم ہے۔ لیکن فی الحال ہمارا مقصد شعر و شاعری کی داد دینا ہے، شرافت کی نہیں۔

حالی سے پہلے غزل کی محبت، عورت اور مرد کے درمیان اس حقیقی رشتے کا نام ہے جو بہ یک وقت روح اور جسم، دونوں سے تعلق رکھتا ہے بلکہ روح اور جسم کی تفریق بھی بے معنی چیز ہے۔ میر صاحب کا ایک شعر ہے:

وصل اُس کا خدا نصیب کرے
میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

یہاں وصل کا مطلب صرف روحانی ملاپ نہیں ہے، نہ صرف جسمانی۔ اس کے علاوہ دیکھنے کی ایک بات یہ بھی ہے کہ یہ وصل میر صاحب کے لیے مذہبی یا اخلاقی نقطۂ نظر سے قابلِ اعتراض نہیں۔ چناں چہ میر صاحب نے شرمائے بغیر اس کی دعا خدا سے مانگی ہے۔ خدا جانے یہ محبوبہ ان کی منکوحہ بھی تھی یا نہیں؟

لیکن ہوسکتا ہے کہ میر صاحب نے نکاح کی شرط قصداً محذوف کردی ہو، یا خدا کا ذکر صرف بطور محاورے کے کیا ہو۔ اس لیے ہمیں دعائے وصل سے آگے کی منزلیں بھی دیکھنی

چاہییں۔ آتش کا ایک شعر ملاحظہ فرمائیے:

وصل کی شب جی کے خوش کرنے کا ساماں کیجیے
خود بھی عریاں ہو جیے، ان کو بھی عریاں کیجیے

ہم چوں کہ ابھی اخلاق محاکے کے منصب پر فائز نہیں ہوئے ہیں، اس لیے فی الحال اسے لکھنوی ذہنیت کی غلاظت کہہ کے رد نہیں کریں گے۔ بالفرض یہ غلاظت ہے بھی تو ہمیں میونسپل کارپوریشن کے جمعداروں کی جگہ لینے کے بجائے اس کے معنی سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

خواجہ آتش نے اپنی ایک اور غزل میں اسی قسم کے ایک اور وصل کا بھرپور نقشہ کھینچا ہے:

کیا تھا اسے بوسے بازی نے پیدا
کمر کی طرح سے جو غائب وہاں تھا

لیکن اس عریانی اور بوسے بازی کے باوجود اپنے افعال کے بارے میں ان کا رویہ بڑی خوش فہمی کا ہے۔ ذرا دیکھیے اپنی خفیف الحرکاتی پر شرمانے کے بجائے کس فخر و ناز سے کہتے ہیں:

بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا

قدیم اردو غزل میں عورت، مرد اور خدا کی یہ تثلیث اسی طرح لوٹ پھر کہ بار بار آتی ہے۔ اور جو قوت ان تینوں کو مجتمع کرتی ہے اس کا نام محبت ہے۔

لیکن قمر جمیل کہتے ہیں کہ اس تثلیث کا ایک پایہ غائب ہے۔ یعنی خدا وجود ہی نہیں رکھتا۔ یہاں قمر جمیل کے نام کی جگہ نئی نسل کا کوئی بھی نام رکھا جا سکتا ہے، سوائے ناصر کاظمی کے جنھوں نے حال ہی میں یہ بات دریافت کی ہے کہ قرآن کو سمجھنے کے لیے ان کی شاعری کو سمجھنا ضروری ہے، یا شاید ان کا قول اس کے برعکس ہے۔ گو ان کی ہمت کو دیکھتے ہوئے انھیں کہنا یہی چاہیے تھا۔ بہرحال قمر کراچی میں ہیں اور ناصر کاظمی لاہور میں۔ اور کراچی اور لاہور کے درمیان بہت بڑا فاصلہ ہے اس لیے میں خدا کو چھوڑ کر پھر محبت کی طرف لوٹتا ہوں۔

قدیم اردو شاعری میں محبت صرف روحانی یا صرف جسمانی چیز نہیں تھی، بلکہ شاعری کیوں پورے ادب میں۔ روح اور جسم کی تفریق، اچھی چیز ہو یا بری، غلط ہو یا صحیح، جو کچھ بھی ہے عہدِ جدید کی پیداوار ہے۔ شاعری سے دو ایک مثالیں میں آپ کو دے چکا ہوں۔ نثر کو دیکھیے تو سرشار کے فسانۂ آزاد تک ہمیں اس تفریق کا سراغ نہیں ملتا۔ آزاد صاحب ترکی کے جہاد پر جاتے ہیں تو محبوبہ کی صرف روح یا صرف جسم حاصل کرنے کے لیے نہیں بلکہ پوری کی پوری محبوبہ حاصل کرنے کے لیے۔ ساتھ ہی یہ بھی دیکھیے کہ آزاد صاحب عورت کے وصال کی تمنا میں جہاد پر گئے ہیں۔ اور اس

سے جہاد کے تقدس میں کوئی فرق نہیں آیا۔ آپ کہیں گے یہ ایک ہندو کی شرارت ہے، مگر مولانا شرؔر لکھنوی تو ہندو نہیں تھے، انھوں نے تو بالکل ہی لٹیا ڈبو دی۔ یعنی طارق ابن زیاد جیسے اسلامی ہیرو کو ایک عورت کے وصل کے پھیر میں جبرالٹر پر چڑھا دیا اور اس میں روحانی یا جسمانی، کوئی تفریق بھی نہیں کی۔

محاورہ الٹا تو ضرور ہے مگر ''پوری کو چھوڑ آدھی دھاوے'' کا کام سب سے پہلے جمال پرستوں کے گروہ نے شروع کیا۔ میرا اشارہ نیاز فتح پوری اینڈ کو کی طرف ہے۔ یہ سب کے سب روحانی التہاب کے مارے ہوئے لوگ تھے۔ ان کے یہاں اردو نثر میں پہلی بار جسم کا کام صرف اتنا رہ گیا کہ اس کی تحقیر کے ذریعے روح کی بلندی کو ثابت کیا جائے، مثلاً محبوبہ اپنے سینے کا داغ دکھا کر پوچھے کہ کیا تم اس داغ کے باوجود مجھ سے محبت کرتے ہو؟ ۱۹۳۶ء کے نثر نگاروں نے اس کا کفارہ اس طرح ادا کیا کہ محبت کو صرف جسمانی چیز بنا کے رکھ دیا۔

خیر، نثر نگاروں کا ذکر تو برسبیلِ تذکرہ نکل آیا۔ ہمارا اصل موضوع شاعری ہے۔ نئی شاعری میں محبت کا کیا مفہوم ہے؟

پتا نہیں ہمارے انتظار حسین صاحب اس بات کا کتنا برا مانیں گے کہ نئی شاعری کے ذکر پر مجھے ہمیشہ اخترؔ شیرانی یا زیادہ سے زیادہ فیضؔ گروپ کے لوگ یاد آتے ہیں۔ اور میں لاہور کی نئی نسل یا نئی پود کے بارے میں کچھ نہیں لکھتا۔ حالاں کہ اب تو جیلانی کامرانؔ صاحب کا ایک مصرع بھی زبان زدِ خاص و عام ہو گیا:

میرے مولا بلا لو مدینے مجھے

معاف کیجیے حافظے کی کم زوری کی بنا پر میں نے ان کا مصرع غلط لکھ دیا۔ صحیح مصرع یہ ہے:

وہ شہروں کی دلہن مدینہ کہاں ہے

بہرحال انتظار حسین صاحب کی شکایت اپنی جگہ مگر یہ اپنی اپنی حدود کی بات ہے۔ میں باپ کی موجودگی میں اولاد سے بے تکلفی بڑھانے کا قائل نہیں جب کہ خود اپنی عمر اور تربیت کے اعتبار سے میں زیادہ سے زیادہ ان کا چچا بن سکتا ہوں۔ انتظار حسینؔ تو احمد مشتاق کو بھی دوست بنا لیتے ہیں۔ یہ ان کی خوبی ہے۔ مجھے پچیس برس پہلے کی باتیں کرنے والا بوڑھا ہی رہنے دیں اور یہ سمجھ کر معاف کر دیں کہ اخترؔ شیرانی اور فیضؔ کی شاعری کا ذکر میری مجبوری ہے۔

اخترؔ شیرانی اور فیضؔ کی شاعری ہمیں بتاتی ہے کہ محبت ان کے یہاں روحانی چیز ہے۔ خدانخواستہ مذہبی معنوں میں نہیں۔ کیوں کہ مذہب اور خدا وغیرہ کو تو یہ حضرات آؤٹ آف ڈیٹ چیز سمجھتے ہیں۔ آخر قمر جمیل کے پیش رو ہیں۔ مگر خدا اور مذہب کے بغیر روح کے معنی کیا ہیں:

قرآن حکیم کی ایک آیت ہے کہ اے رسول لوگ آپ سے پوچھتے ہیں کہ روح کیا چیز ہے؟ ان سے کہہ دیجیے کہ یہ میرے رب کا ایک امر ہے۔ ظاہر ہے کہ جو لوگ ''رب'' ہی کو نہیں مانتے ان سے ''امرِ رب'' کو ماننے کی توقع رکھنا ان کے ساتھ ایک طرح کی زیادتی ہے۔ یقیناً ان حضرات کی روحانی محبت کے کچھ اور معنی ہیں افسوس کہ اردو لغت نویسی میں ابھی تک سالانہ ضمیمہ شامل کرنے کا رواج مقبول نہیں ہوا، اس لیے الفاظ کے تیزی سے بدلتے ہوئے معنی کا پتا ہمیں بہت دیر میں چلتا ہے۔ دراصل نئے لوگ، روح، کا لفظ 'جذبۂ' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں اور نئی نظم کی روحانی محبت کا مطلب ہے، جذباتی محبت!

یہ جذباتی محبت کیا بلا ہے؟

احسان بن دانش کا ذکر اتنے وقیع لوگوں کے درمیان پتا نہیں مناسب ہے یا نہیں۔ لیکن ان کی ایک نظم کا ایک مصرع مجھے یاد ہے:

وہ جوش میں وعدوں پر وعدے، جذبات میں قسموں پر قسمیں

بن دانش صاحب کی یہ نظم ایک زمانے میں ہندوستان گیر شہرت رکھتی تھی لیکن اس وقت بھی میں جب کبھی ان کا یہ مصرع سنتا تھا، ایک سوال میرے دل میں پیدا ہوتا تھا کہ ''اچھا، اس کے بعد؟''

جذباتی محبت، خواہ آپ اس کے پیچھے ازل اور ابد کے کتنے ہی دم چھلے کیوں نہ باندھ دیں، دراصل ہے ایک وقتی ہیجان کا نام۔ ایک ایسا وقتی ہیجان، جس کا تعلق عاشق کی پوری شخصیت سے نہیں ہوتا۔ پختہ عمر کے لوگ، خدا انھیں معاف کرے، جب محبت کو جوانی کی حماقتوں میں شمار کرتے ہیں تو محبت سے ان کی مراد، اسی وقتی ہیجان سے ہوتی ہے۔ یعنی ایک ایسی چیز جو کم زوری کے لمحے میں انھیں بہا کر لے گئی۔ کم زوری کا لمحہ دور ہونے کے بعد یہ لوگ یا تو اس کم زوری پر شرمانے لگتے ہیں یا پھر اس بات کا ذکر فخر سے کرتے ہیں کہ وقتی ہیجان میں بہہ جانے کے باوجود ان میں اتنی صلاحیت تھی کہ بالآخر کنارے سے آ لگے۔ کچھ عرصہ پہلے مجھے یہ سوال بہت تنگ کرتا تھا کہ نئی شاعری کی اپیل آخر اسکول کے لونڈوں تک کیوں محدود ہو کر رہ گئی ہے اور اس شاعری کے بانی پچاس پچپن سال کی عمر کے ہو کر بھی اٹھارہ سال کی عمر سے آگے کیوں نہیں بڑھتے؟ اب اس جذباتی محبت کو سامنے رکھیے تو سارے سوال کا جواب ہمیں مل جاتا ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کے ہم یہ بھی معلوم کرتے ہیں کہ ان جذباتی محبت والے شعرا میں جو لوگ 'تجربہ کار' بن جاتے ہیں، ان کے لیے شاعری بالآخر چھکڑا کیوں بن جاتی ہے؟ شاعری ہی نہیں زندگی بھی۔ لیکن شاید میں اپنی بحث سے دور نکل گیا۔

خدا ایک آؤٹ ڈیٹ چیز ہے، اور روح صرف ایک غلاف ہے جس میں ہم لفظی خوش نمائی پیدا کرنے کے لیے اپنے ننھے منے خوب صورت سے جذبے کو لپیٹتے ہیں۔ مگر جذبہ ننھی منی خوب

صورت سی چیز نہیں ہے۔ وقتی ہیجان کی صورت میں بھی یہ بعض اوقات بڑا خطرناک ثابت ہوتا ہے۔ بالخصوص جب یہ ہیجان کسی عورت نے پیدا کیا ہو۔ بعض لوگوں کو اس ہیجان کا تجربہ کچھ اس طرح ہوتا ہے جیسے بچہ شعلے کی کشش سے مجبور ہو کر اپنا ہاتھ جلا لے۔ ایسے لوگوں کے لیے عورت سب سے بڑی شیطانی قوت بن جاتی ہے۔ اردو شاعری میں یگانہ صاحب کا تجربہ کچھ اسی نوعیت کا ہے۔ حسن کا فر گناہ کا پیاسا —— بے گناہوں کو ستانے والا۔ مہاتما گاندھی جیسا آدمی بھی جوانی میں اس شعلے سے جل کر زندگی بھر ہائے ہائے کرتا رہا اور بالآخر چین اُس وقت پڑا جب بیوی کو ماں بنا لینے کا اعلان کیا۔

بچہ ایک دفعہ شعلے سے جل جائے تو اسے چھونے سے ڈرتا بھی ہے، اور چھونے کو للچاتا بھی ہے۔ جذبے سے چوٹ کھانے والے لوگوں میں بھی خوف اور للچاہٹ کی یہ کیفیت بہ یک وقت موجود ہوتی ہے۔ بعض لوگوں میں خوف کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ بعض لوگوں میں للچاہٹ کا۔ اور پھر ان دونوں عناصر کی آویزش اور آمیزش کی ہزار در ہزار شکلیں ہیں۔ اقبال نے ایسے ہی لوگوں کے لیے جذباتی لائحۂ عمل مقرر کیا تھا، جب یہ شعر کہا تھا:

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

عسکری صاحب کہتے ہیں، یہ چھاؤنی والوں کی اخلاقیات ہے، چھ دن پریڈ، ساتویں دن چکلے میں جانے کی چھٹی۔ فراق صاحب کہتے ہیں، وہ ولا پن گناہِ عظیم ہے:

دل سے، تری قسم، تجھے ہم پائیں یا نہ پائیں
لالچ ہے دُور دُور، قناعت ہے دُور دُور

مگر شعلے سے ڈرا ہوا بچہ کیا کرے؟

نئی نظم، تمام و کمال دراصل ایسے ہی بچوں کی تخلیق ہے۔ سوائے میراجی اور راشد کے۔ یہ جذبے کی ننھی منی خوب صورتیوں کو دکھاتی ہے اور شعوری طور پر اس تلخ حقیقت کو بھول جانا چاہتی ہے کہ اس ننھی منی خوب صورتی کو چھونے سے آدمی کبھی کبھی جل بھی جاتا ہے بلکہ پرانی شاعری، میں جل جانا اور جل کر خاک ہو جانا ہی درجۂ کمال تھا۔ خدائے سخن میر نے کہا ہے:

آگ تھے ابتدائے عشق میں ہم
ہو گئے خاک، انتہا ہے یہ

لیکن یہ وہی میر ہیں جنھوں نے وصلِ محبوب کی دعا خدا سے مانگی تھی اور قمر جمیل کہتے ہیں کہ عاشق، محبوب اور خدا کی تثلیث کا تیسرا پایہ غائب ہے۔ یعنی خدا وجود ہی نہیں رکھتا مگر خدا کے وجود کا انکار خود اٹھارویں صدی عیسوی کی بات ہے۔ بیسویں صدی میں تثلیث کے باقی دو پائے بھی غائب ہو چکے

ہیں۔ یعنی خدا کے بعد عاشق اور محبوب بھی محبت سے چھٹی مانگ کر خاندانی منصوبہ بندی کی گولیاں لینے چلے گئے ہیں۔

(ماہنامہ ''ادبِ لطیف''، لاہور، اکتوبر ۱۹۶۲ء)

○

# نیا عہد نامہ —— باب پیدائش

آدمی کی پیدائش کا صحیح، فطری طریقہ یہ ہے کہ ماں کے پیٹ سے پیدا ہو۔ لیکن نیا آدمی مغرب کے دماغ سے پیدا ہوا۔ جس طرح اتھینا (Athena) زیوس کے سر سے پیدا ہوئی تھی۔

اتھینا، میٹس (Metis) کی بیٹی!

مدر ارتھ (Mother Earth) نے زیوس کو صاف بتا دیا تھا، تیری بیوی میٹس نے کوئی اولاد جنی تو وہ آسمانوں کی حاکم بن جائے گی۔ زیوس خود اسی طرح اپنے باپ کے خلاف بغاوت کر کے برسرِ اقتدار آیا تھا۔ وہ اپنے زوال سے ڈرا اور میٹس کو نگل گیا۔ بے چارہ اور کرتا بھی کیا۔ دیوی دیوتا ہلاک تو نہیں کیے جا سکتے۔

لیکن مسئلے کا حل مسئلے کو نگل جانا نہیں۔ کچھ عرصے بعد زیوس کو دردِ سر پیدا ہوا۔ ایک روز بے تاب ہو کر کلھاڑے سے اپنا سر کھلوایا تو ننھی سی اتھینا کود کر باہر نکل آئی۔ ہتھیاروں سے لیس نکلتے ہی پورے قد کی ہو گئی۔ اور ایک ایسی چیخ ماری کہ زمین و آسمان ہل گئے۔

زمین و آسمان ہل گئے اور مغرب کے دماغ سے نیا آدمی پیدا ہوا۔

اتھینا، میٹس کی بیٹی ہے اور میٹس کے نام کے معنی چالاکی ہیں۔ اس میں شعبدہ بازی، مکاری، ریاکاری، سیاست سب شامل ہیں اور ظاہر ہے کہ تدبیر، رائے اور منصوبہ بندی وغیرہ بھی۔ سر سے پیدا ہونے والی ہر مخلوق میٹس کی بیٹی ہے۔ مشرق کے پرانے آدمی اسے عقل و خرد یا فرزانگی یا زیرکی کہتے ہیں اور ابلیس سے منسوب کرتے ہیں۔

اس ابلیسی قوت کا مقابلہ صرف ایک ہی قوت سے کیا جا سکتا ہے جو دل سے پیدا ہوتی

ہے۔ اس قوت کا نام عشق ہے اور یہ ابلیس کے مقابلے پر آدم سے منسوب ہے:

زیرکی ز ابلیس و عشق از آدم است (رومی)

۱۸۵۷ء تک یہ اردو شاعری کا عام موضوع تھا۔ اتنا عام کہ بقول عرفیؔ راز بن گیا تھا۔ یعنی الفاظ اتنے زبان زد ہو گئے تھے کہ لوگوں نے ان کا مفہوم سمجھنا چھوڑ دیا تھا۔ ۱۸۵۷ء ایک عظیم الشان انقلاب کا سال ہے۔ اس انقلاب میں عشق اور مشرق، دونوں شکست کھا گئے، اور مشرق کی اپنی سرزمین پر مغرب کے دماغ سے پیدا ہونے والی مخلوق نمودار ہوئی۔

نیا آدمی!

نیا آدمی جب مغرب کے دماغ سے پیدا ہوا تو اَتھّینا کی طرح ذرا سا تھا مگر اس وقت بھی آپ اس حقیر بونے کو ہتھیاروں سے لیس اچھلتا کودتا دیکھ سکتے ہیں۔ چین میں قبلائی خان نے اور ہندوستان میں جہانگیر نے اسے اپنے دربار میں ٹوپی اتارتے دیکھا ہوگا تو یقیناً زیرِ لب مسکرائے ہوں گے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ چین اور ہندوستان، دونوں اس بلا کے مستقبل کا اندازہ نہ کر سکے۔ اس بلا کو اپنا پورا اقتدار حاصل کرنے میں ابھی کئی صدیوں کی دیر تھی۔

معلوم نہیں کہانیوں کا حقیقت سے کیا تعلق ہے مگر ہم بچپن میں بڑی بوڑھیوں سے ایسی کہانیاں سنتے تھے جن میں بونے راہ گیروں سے پانی مانگتے ہیں۔ اور جب وہ ڈول سے پانی کھینچنے میں مصروف ہوتے ہیں تو دو تین لوٹ لگا کر اَسّی گز کے ہو جاتے ہیں اور اپنے محسن کو کھا لیتے ہیں۔ خدا جانے یہ کہانیاں کب شروع ہوئی ہوں گی۔

خیر کہانیوں کو چھوڑیے اور حقیقت کو دیکھیے۔

ہمارے یہاں نئے آدمی کو پورا قد حاصل کرنے میں دو مرتبہ لوٹ لگانی پڑی۔ ۱۷۵۷ء میں اور پھر ۱۸۵۷ء میں۔ ۱۸۵۷ء میں پرانے ہندوستان کے زمین و آسمان بدل گئے اور زمین و آسمان کی حکومت بھی۔ زمین پر بہادر شاہ کو معزول کیا گیا اور آسمان پر خدا کو۔ پھر نئے آدمی نے اپنے زمین و آسمان پیدا کیے جن کا خدا وہ خود ہے۔ پھر اس خدا نے چاہا کہ لوگ اسے جانیں اور مانیں۔ اس خدا کی پہلی وحی سرسید پر نازل ہوئی۔ یہ ایک کہانی کا خاتمہ ہے اور دوسری کہانی کا آغاز۔ جس کہانی کا خاتمہ ہوا وہ پرانے آدمی کی تھی۔ اور پرانا آدمی ہم اسے کہتے ہیں جو پرانے طریقے پر سر کے بجائے ماں کے پیٹ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا پہلا نام آدم ہے (میں اُسے پورا آدمی بھی کہتا ہوں) آدم مشرق یا مغرب کی چیز نہیں ہے۔ مشرق ہو یا مغرب، نیا آدمی جہاں کہیں پیدا ہوا اسی پرانے آدمی یا پورے آدمی یا آدم کے زوال سے پیدا ہوا ہے۔

مغرب میں آدم کا زوال اس دور کا آغاز ہے جسے قرونِ وسطیٰ کا خاتمہ کہتے ہیں۔ اب یہ تو

مغرب کے جاننے والے ہی بتائیں گے کہ وہاں کا سرسید کون تھا۔ مگر ڈھونڈنے والے سرسید میں بیکن کی مشابہت بھی ڈھونڈ لیتے ہیں اور مارٹن لوتھر کی بھی۔

نئے آدمی کی وحی جہاں کہیں بھی نازل ہوئی ہے اس کی بسم اللہ ایک ہی ہے۔ عقل پرستی۔ یہ بسم اللہ جہاں کہیں بھی لکھی نظر آئے، سمجھ لیجیے کہ دماغ سے پیدا ہونے والی مخلوق کا صحیفہ ہے۔ سرسید نے کہا جس خدا کو عقل تسلیم نہ کرے اسے ماننے سے کیا فائدہ؟

ہر سوال اپنا ایک جواب لاتا ہے۔ سرسید کا سوال بھی ایک جواب لایا۔ انھوں نے فائدے کو مدِنظر رکھ کر ایک ایسا خدا پیدا کیا جو ان کے سر میں سما سکتا تھا۔ سرسید نے اس کی تعریف یوں کی کہ خدا وہ ہے جو سمجھ میں آئے۔ اکبرالہ آبادی نے اعتراض کیا:

ہوگیا محدود جب، لا انتہا کیوں کر ہوا
جو سمجھ میں آگیا وہ پھر خدا کیوں کر ہوا

مگر تصویر میں دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ سرسید کا سر بہت بڑا تھا اور اکبر کا بہت چھوٹا۔ اس لیے ہم اکبر کے اعتراض کو نظر انداز کرتے ہیں۔

سرسید نے خدا پیدا کیا جو ان کے سر میں سما سکتا تھا، اور اس خدا سے کہا کہ وہ اپنے وجود پر دلیل لائے۔ اُس خدا نے کہا، میں تمھارا فائدہ چاہتا ہوں۔ سرسید نے اس کی تعمیم یوں کی کہ خدا وہ ہے جو اپنی مخلوق کا فائدہ چاہتا ہے۔ اکبر نے طنز کا نشتر چلایا:

اکبر نے کہا جب یاروں سے اللہ نہیں تو کچھ بھی نہیں
یاروں نے کہا یہ قول غلط، تنخواہ نہیں تو کچھ بھی نہیں

مگر جیسا کہ ظاہر ہے کہ اکبر 'فائدے' کی بے کراں وسعتوں اور پہنائیوں کو نہ سمجھ کر اسے صرف تنخواہ کا معاملہ سمجھنے کی غلطی کرتے ہیں اس لیے ہم اکبر کے اس اعتراض کو بھی نظر انداز کرتے ہیں۔

سرسید نے خدا پیدا کیا جو اُن کے سر میں سما سکتا تھا۔ اور اس خدا سے کہا کہ اپنے وجود پر دلیل لائے۔ اُس خدا نے کہا، میں تمھارا فائدہ چاہتا ہوں۔ سرسید نے اس کی تعمیم یوں کی کہ خدا وہ ہے جو اپنے ماننے والوں کو زمین کا حاکم بنادے۔ یہاں اکبر بھی قائل ہوگئے اور اپنے دونوں اعتراض واپس لیتے ہوئے اعتراف کیا:

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سیّد کام کرتا ہے

اکبر قائل ہوگئے اور عشرت حسین کو ولایت بھیج دیا۔ پھر ولایت سے اقبالؔ آئے اور اقبالؔ کے ساتھ ''شکوہ'':

کیوں مسلمانوں میں ہے دولتِ دنیا نایاب؟

پھر ''جواب شکوہ'' پھر عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی۔ پھر خودی، من برائے دیگراں باقی نیم، پھر بے خودی، پھر اُٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو۔ نٹشے، برگساں، مارکس —— اور ان سب کے ساتھ رومیؔ؟

مگر رومیؔ نے تو کہا تھا:

ہم خدا خواہی و ہم دنیائے دوں

اقبالؔ کی شاعری میں یا تو نیا آدمی اپنے راستے سے بھٹک گیا ہے یا پرانا آدمی کہیں زندہ ہے اور نئے آدمی کو ہٹا کر خود آگے آنا چاہتا ہے۔ ترقی پسند نقاد اسے اقبالؔ کا تضاد کہتے ہیں۔ اور ان کی شاعری کے پرانے آدمی کو ڈھکیل کر نئے آدمی کو آگے بڑھانا چاہتے ہیں، جس کی آخری اور مکمل ترین نسل کہتے ہیں کہ روس میں اسٹالن کے دورِ حکومت میں پیدا ہوئی۔ مگر یہ ۱۹۶۲ء ہے اور ترقی پسندوں کے کعبے ماسکو میں نئے آدمی کے قافلہ سالارِ جہاں اسٹالن کی لاش بے حرمت ہو چکی ہے اور ساتھ ہی نوجوانوں کے دماغ میں نئے آدمی کا آئیڈیل بھی چکنا چور ہو گیا ہے۔ شاید پرانا خدا اب بھی کہیں موجود ہے۔

خیر، خدا کی خبر خدا ہی جانے مگر ہم مدر اَرتھ کے پیٹ سے کسی ایسے بچے کی پیدائش کے منتظر ہیں جو اتھیناؔ کو شکست دے دے۔

(ماہنامہ ''ادبِ لطیف'' لاہور، دسمبر ۱۹۶۲ء)

# نیا آدمی اور پرانا آدمی

ہماری اُس دن کی (غدر کی) شکست میں پرانے آدمی نے دم توڑ دیا، اور نیا آدمی اس وقت تک پیدا نہیں ہوا جب تک ہم نے مغرب کے ذہن کو مستعار نہیں لیا۔

''ادب اور شعور'' ص ۱۳۲ (ممتاز حسین)

پرانے آدمی سے ہمیں فی الحال کوئی غرض نہیں۔ اس کا جشنِ مرگ ہم بشرطِ فرصت کسی اور وقت منائیں گے۔ اس وقت تو ہمیں صرف نئے آدمی سے ہاتھ ملانا ہے۔ یہ بڑی خوشی کی بات ہے کہ نئے آدمی سے ہمارے تعارف کی ذمہ داری ممتاز حسین صاحب نے قبول کی ہے۔ ان کی وساطت سے امید ہے کہ یہ ملاقات بڑی دل چسپ ثابت ہوگی۔

ابتدائی تعارف کے لیے یہ معلومات نوٹ کیجیے:

نام ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ نیا آدمی

باپ کا نام ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مغرب کا ذہن

تاریخ پیدائش ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ غدر کے بعد کا کوئی سن

تعلیم ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ طبعیات، حیاتیات، معاشیات، سیاسیات، نفسیات وغیرہ

پیشہ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ مشین سازی۔ بینک کاری

مشاغل ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ تسخیرِ نفس، تسخیرِ فطرت

اچھا یہ ابتدائی معلومات حاصل کرنے کے بعد ہم اب نئے آدمی کی خدمت میں حاضر ہونا چاہتے ہیں۔

نیا آدمی ہمیں کہاں ملے گا؟

ہم اسے ایوانِ حکومت میں تلاش کریں یا جھونپڑیوں میں؟ سرمایہ داروں کے کلب میں ڈھونڈیں یا مزدوروں کی انجمن میں؟

ممتاز حسین صاحب نے اپنی گراں قدر کتاب کا انتساب ان لوگوں کے نام کیا ہے جو ادب کا مطالعہ زندگی کے ذریعے سے اور زندگی کا مطالعہ ادب کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ بہتر یہی ہے کہ ہم بھی نئے آدمی کا مطالعہ اس کے ادب کے ذریعے کریں۔

نئے آدمی کا ادب کہاں ہے؟

ممتاز حسین صاحب ہمیں بتاتے ہیں کہ نیا آدمی غدر کے بعد پیدا ہوا لیکن نئے آدمی کا ادب غدر سے پہلے ہی پیدا ہونا شروع ہوگیا تھا، مثلاً غالبؔ کے بعض قصائد نئے آدمی کے ادب میں شمار ہوں گے۔ جن میں غالبؔ نے انگلستان والوں کے آئین کو سراہا ہے اور ان کی عورتوں کے ساتھ ان کی ریلوں اور ان کے ہوائی جہازوں پر بھی للچائی ہوئی نظر ڈالی ہے۔ قصائد کے علاوہ غالبؔ کے خطوط بھی نئے آدمی کا ادب ہیں۔ کیوں کہ ان میں وہ شعوری طور پر جدید دور کے ساتھ ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ان باتوں میں جزوی صداقت موجود ہے لیکن، جزوی صداقت ہمیشہ خطرناک ہوتی ہے۔ غالبؔ کے قصائد اور خطوط نئے حالات پر پرانے آدمی کا تبصرہ ہے، نئے آدمی کی تخلیق نہیں۔ غالبؔ بلکہ سرسید، حالؔی اور آزادؔ بھی پرانے آدمی ہیں۔ پرانا آدمی نئے حالات پر اپنے ردِعمل کا اظہار کرسکتا تھا مگر اس کا ردِعمل پرانے آدمی ہی کا ہوگا، نئے آدمی کا نہیں۔ خواہ وہ نئے حالات کا موافق ہو یا مخالف۔ ممتاز حسین صاحب خود بھی اس حقیقت کو جانتے ہیں، اس لیے انھوں نے ان بزرگوں کو نئے آدمی کی بشارت دینے والوں میں شمار کیا ہے اور نئے آدمی کی پیدائش کا سن غدر کے بعد مقرر کیا ہے جب لارڈ میکالےؔ کی پالیسی کے تحت وہ طبقہ پیدا ہونا شروع ہوا جو ''رنگ اور خون میں ہندوستانی تھا مگر مذاق، رائے، اخلاق اور ذہن انگریزی۔'' خیر بشارت دینے والوں کی اپنی اہمیت ہے مگر ہمیں تو انجیل چاہیے، یوحناؔ کے خطبات نہیں۔ اس کے علاوہ ایک اور بات دیکھنے کی ہے۔ نئے آدمی کے یہ مبشر جنھیں ممتاز حسین صاحب نے تعمیرِ جدید کا باوا آدم قرار دیا ہے، خود اپنی پرانی جنت سے نکلنے کے لیے تیار تھے یا نہیں۔ اور نکلے تو خوشی خاں یا جبراً؟

ممتاز حسین صاحب نے ''ادب اور شعور'' کے مختلف مضامین میں یہ بات بڑی خوبی سے دکھائی ہے کہ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے نئے حالات کے تقاضوں کو سمجھا اور نئے خیال کو اپنی بساط

پھر قبول کیا۔ ممتاز صاحب کہتے ہیں کہ یہ ان کا ترقی پسندانہ رول تھا۔ ممتاز حسین صاحب کو ان کے اس خیال کی داد اس طرح دی جا سکتی ہے کہ ہمارے ہاں اگر کبھی ''ترقی پسند'' معاشرہ قائم ہو تو اس میں (مجتبیٰ حسین کی اُمیدواری کے باوجود) ممتاز صاحب کو وزیرِ ادبیات کے عہدے پر فائز کر دیا جائے۔ لیکن سوال میرے جیسے ایک عام قاری کا ہے۔ کیا یہ بات صحیح ہے کہ جس نئے خیال سے سرسید اور حالی وغیرہ نے معاشرے کی تعمیرِ جدید کا کام لیا اس سے ان کی اپنی شخصیت میں بھی کوئی نئی تعمیر ہوئی تھی؟

افسوس میرا جواب انکار میں ہے۔

نیا خیال، سرسید اور حالی کی نئی شخصیت کی تعمیر کا سبب نہیں بنا بلکہ پرانی شخصیت کے انہدام کا۔ غدر ان کی پرانی شخصیت پر ایک ضرب شدید تھا۔ اس ضرب نے انھیں بے ہوش کر دیا۔ ہوش میں آنے کے بعد ان کی پرانی شخصیت نے جو کچھ کیا، وہ سارے کا سارا ہمارے سامنے ہے۔ ان کی زبان، نئے حالات، نئے زمانے اور نئی زندگی کی تعریف کرتی ہے مگر دل کراہتا ہے ''اُمید — میری پیاری اُمید۔'' سرسید پکارتے ہیں۔ حالی نئے عہد کا قصیدہ لکھتے ہیں تو اسے ہندوستان کا عہدِ زرّیں کہتے ہیں اور اشوک کے عہد سے بہتر قرار دیتے ہیں۔ مگر لہجہ دیکھیے تو پورا قصیدہ مرثیہ ہے۔ آزاد نئے عہد کے لیے ادب کی بشارت سناتے ہیں اور پرانے ادب پر اعتراض کرتے ہیں مگر الفاظ دیکھیے: ''انشا پردازی کا کمال یہ نہیں ہے کہ استعارے کے پروں سے فرفراڑتے چلے جاؤ۔'' یعنی جس چیز کی مخالفت کر رہے ہیں وہ ان کے اپنے وجود میں چھپی بیٹھی ہے اور نئے خیال کے باوجود بے اختیار اپنے آپ کو ظاہر کر رہی ہے۔ انہدام اور صرف انہدام۔ بچہ تھپڑ کھا کر کہے کہ اب شرارت نہیں کروں گا تو اسے شخصیت کی نئی تعمیر نہیں سمجھنا چاہیے۔

افسوس غدر کا تھپڑ، ہمارے بچوں کے منھ پر نہیں، ہمارے بزرگوں کے منھ پر پڑا تھا۔ ان کی لمبی لمبی داڑھیوں کو آنسوؤں سے بھیگا ہوا دیکھنا بڑی عبرت انگیز بات ہے۔ اس سے بھی زیادہ عبرت انگیز بات یہ ہے کہ ہم انھیں گردن جھکائے ہوئے، آنسوؤں سے رُندھی ہوئی آواز میں عہدِ جدید کی برکتوں کا اعلان کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ تاریخ بھی کتنے شرم ناک ڈرامے کھیلتی ہے۔ خیر، ہم تاریخ کے نہیں، ادب کے طالب علم ہیں۔ اس لیے ہمیں اپنی حدود سے باہر نہیں نکلنا چاہیے۔

ہاں تو سرسید، حالی اور آزاد کی حد تک ہم اس نتیجے پر پہنچ چکے ہیں کہ یہ پرانے آدمی تھے، اور جدید کی طرف ان کا رجحان خارجی حالات کے دباؤ کا نتیجہ تھا۔ ان حالات سے اگر وہ اندرونی طور پر کچھ متاثر بھی ہوئے تو اُن کا ادب گواہی دیتا ہے کہ یہ تاثر خوش گوار نہیں تھا، گو وہ ظاہرا اسے خوش گوار ہی کرنا چاہتے تھے۔ آگے چلیے تو شبلی صاف باغیوں کی صف میں ہیں۔ شبلی بھی اور اکبر بھی۔ آخر میں ہماری نظر اقبال پر ٹھہرتی ہے۔ کیا اقبال نئے آدمی ہیں؟

یہ صحیح ہے کہ اقبال ذہنی طور پر اس وقت بالغ ہوئے جب لارڈ میکالے کی پالیسی نیا طبقہ

پیدا کر چکی تھی۔ پھر اقبال نے پی ایچ ڈی کی ڈگری بھی ملک سے باہر لی۔ اس کے علاوہ اقبال کے بہترین مداحوں نے بھی ہمیں یہی بتایا ہے کہ ذہنی اعتبار سے وہ بہر حال مغرب کے فرزند ہیں، چاہے ان کا شمار آپ ان سعادت مند بیٹوں میں کریں جو باپ کی بہترین خصوصیات تو حاصل کر لیتے ہیں مگر پھر اُس کی کم زوری پر نکتہ چینی بھی کرتے ہیں۔ اس صورت میں ظاہر ہے کہ ہمیں انھیں نیا آدمی تسلیم کرنے پر کیا اعتراض ہوسکتا ہے۔ مگر افسوس کہ اقبال میں ایک بہت بڑی کم زوری موجود ہے۔ وہ پرانے آدمی کی نقل کرتے ہیں۔ ان کی شاعری اور فلسفے کا تضاد جس کی طرف ممتاز صاحب نے بار بار اشارہ کیا ہے، ان کی اسی کم زوری سے پیدا ہوتا ہے۔

اب غالب سے اقبال تک کا جائزہ آپ کے سامنے ہے اور آپ ایک نظر میں دیکھ سکتے ہیں کہ غدر کے بعد سے اقبال تک سارا ادب یا تو پرانے آدمی نے پیدا کیا ہے یا پرانے آدمی کے نقادوں نے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ان لوگوں نے جن میں پرانا آدمی زندہ تھا یا ان لوگوں نے، جو پرانے آدمی کو دوبارہ زندہ کرنے کی فکر میں تھے۔

پھر وہ ادب کہاں ہے جسے اس نئے آدمی نے پیدا کیا ہے جس سے ملاقات کے لیے ہم ممتاز حسین صاحب کی خدمت میں حاضر ہوئے تھے؟ فیض کی شاعری؟

معاف کیجیے، یہ استفہامِ انکاریہ نہیں ہے بلکہ استفہامِ اخباریہ۔ فیض کی شاعری نئے آدمی کی تخلیقات کا خوب صورت ترین اور وقیع ترین نمونہ ہے۔ اس کے بعد مجاز ہیں، جاں نثار ہیں، ساحر ہیں، اختر الایمان ہیں (ناموں کی مکمل فہرست کے لیے اگر وہ کیمبرج نہ چلے گئے ہوں تو عبادت بریلوی صاحب کی خدمات حاصل کیجیے)۔

پرانے آدمی نے ہمیں کلیاتِ میر دیا تھا اور نئے آدمی نے؟

ممتاز صاحب کی اطلاع ہے کہ نیا آدمی چاند کی طرف کوچ کرنے کے لیے اپنی کائناتی سواریوں میں بیٹھ چکا ہے۔ ''مژدہ ہو کہ انسان نے قیودِ لامکاں کو توڑ ڈالا ہے اور کائنات کی وہ حیرت افزا وسعتیں، جو کبھی اس کے تخیل کو بھی مشکل سے راستہ دیتی تھیں، آج اس کے برق پا رہوار کی گردِ راہ بنی ہوئی ہیں اور کیا عجب جو عالمِ افلاک میں اب یہ فکر ہو کہ ستارے اور بنیں اس کی رہ گزر کے لیے۔''

''میرا دماغ سائنس دان کا دماغ ہے۔'' ممتاز حسین کہتے ہیں۔ مگر بات یوں ہے کہ وہ شاعری بھی اچھی کر لیتے ہیں۔ واقعی وہ پرمسرت دن اب کتنا نزدیک ہے جب نیا آدمی چاند پر پہنچ کر وہاں سے ٹیلی وژن پر فیض صاحب کی نظم نور جہاں کی دھن میں سنائے گا۔

(''نئی نظم اور پورا آدمی''۔ ۱۹۶۲ء)

○

# کسری آدمی

## (اسم اوّل، تصور پرست)

ہم سب ماں کے پیٹ سے پورے پیدا ہوتے ہیں۔ آدھے، تہائی یا چوتھائی نہیں۔ لیکن پورے پیدا ہونے کا کیا مطلب ہے؟

مسئلہ اگر صرف جسمانی سالمیت کا ہوتا تو بحث کی کوئی گنجائش مشکل سے نکلتی۔ لوگ یا تو ہمیں یاد دلا دیتے کہ بچے ہمیشہ پورے پیدا نہیں ہوتے۔ آدھے، تہائی، چوتھائی بھی پیدا ہوتے ہیں بلکہ بعض اوقات آدھے تہائی بننے کی منزل سے پہلے ہی اسقاط ہو جاتا ہے، یا پھر یہ سوچ کر بات کو تسلیم کرتے کہ ذکر مستثنیات کا نہیں ہے بلکہ عمومی حقیقت کا۔ بحث کی گنجائش اس لیے نکل ہے کہ مسئلہ صرف جسمانی سالمیت کا نہیں ہے۔ پورے پیدا ہونے کا مطلب ہے جسم اور روح کے ساتھ پورا پیدا ہونا — لیکن کیا روح اور جسم دو جدا جدا حقیقتیں ہیں؟

اقبال سے یورپ میں کسی پادری نے پوچھا، ''کیا یہ بات سچ ہے کہ اسلام کی رُو سے عورت میں روح نہیں ہوتی؟'' اقبال نے جواباً استفسار کیا۔ ''آپ کی روح سے کیا کوئی ایسی چیز مراد ہے جو جسم سے الگ ایک شے ہے؟'' پادری نے کہا ''ہاں۔'' اقبال نے جواب دیا، ''پھر تو اسلام کی رو سے یہ روح مرد میں بھی نہیں ہوتی۔'' مجھے اصرار تو نہیں ہے کہ آپ اقبال کی بات کو سند مانیں مگر یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ وہ اس نظریے کے قائل تھے کہ اسلام روح اور جسم کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتا۔ حسن اتفاق سے صوفیہ بھی اقبال کے ہم نوا ہیں۔ ارواحنا اجسامنا و اجسامنا ارواحنا۔ روح اور جسم کی دوئی اسلام کی نہیں عیسائیت کی چیز ہے۔ اسلام میں اس کی حقیقت صرف اتنی ہے جیسے آپ کسی ایک ہی چیز کو دو مختلف مقامات سے دیکھیں۔ آدمی جب اپنی حقیقت کو باطن میں دیکھے تو وہ روح ہے اور

ظاہر میں دیکھیے تو جسم۔ اب بچے کے پورے پیدا ہونے کا مطلب صاف ہے، بچہ اپنی پیدائش کے وقت ہی سے ایک وحدت ہوتا ہے۔ قرآنِ حکیم میں اسی وحدت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ہر بچہ اللہ کی فطرت پر پیدا ہوتا ہے۔ توریت میں یہی حقیقت یوں بیان کی گئی ہے کہ ''خدا نے آدم کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔''

اب آیئے بحث کے دوسرے پہلو کی طرف۔ اگر یہ درست ہے کہ آدمی ماں کے پیٹ سے پورا پیدا ہوتا ہے تو پھر اس کے آدھے، تہائی یا چوتھائی بننے کا کیا مفہوم ہے؟ دوسرے لفظوں میں پورا آدمی کسری آدمی کس طرح بنتا ہے؟

ابھی مشرقی پاکستان کے ایک عالم ابوالہاشم صاحب کی ایک کتاب میری نظر سے گزری ہے جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ دنیا کی نجات رحمانیت میں نہیں ربّیات میں ہے۔ اور ربّیات کے معنی انھوں نے بتائے ہیں خدا کی فطرت کا علم، جس کے بغیر آدمی کو اپنی فطرت کا علم حاصل نہیں ہوسکتا۔ ان کے نزدیک موجودہ دنیا کی مصیبتوں کی جڑ صرف یہی ہے کہ موجودہ انسان اپنی فطرت کا علم نہیں رکھتا اس لیے اپنی فطرت کے خلاف زندگی بسر کر رہا ہے۔ اس نے لاعلمی اور جہل کی بنا پر اپنی فطرت کے بارے میں ایسے تصورات قائم کر لیے ہیں جو حقیقی نہیں بلکہ قیاسی ہیں اور یہ تصورات اس کی ساری زندگی پر محیط ہیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ موجودہ انسان کی دنیا انھیں تصورات سے پیدا ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں آج کا آدمی اپنی اصل فطرت کے مطابق نہیں بلکہ اپنی فطرت کے متعلق کسی ذاتی یا شخصی تصور کے مطابق زندگی بسر کر رہا ہے چوں کہ یہ تصور کلّی حقیقت کا احاطہ نہیں کرسکتا اس لیے جزوی ہے اور چوں کہ جزوی ہے اور کلی ہونے کا دعویٰ کرتا ہے اس لیے باطل ہے۔ کسری آدمی اپنی فطرت کے متعلق اسی جزوی اور باطل تصور سے پیدا ہوتا ہے۔ میرے پڑھنے والے مجھے معاف کریں کہ میں ادب وشعر کے معاملے میں عالموں کو گھسیٹ لایا اور وہ بھی اردو کے موجودہ شعروادب کے معاملے میں۔ یہ ان کے علم اور منصب کی توہین کے مترادف ہے۔ کافی ہاؤس والوں کی باتوں کو کافی ہاؤس ہی تک رکھنا چاہیے۔

افسوس کہ ''سوغات'' بنگلوری صاحب سے آخری ملاقات کے بعد جس میں انھوں نے ڈیڑھ دو گھنٹے تک ''پورے آدمی'' کے تصور پر مجھ سے بحث کی تھی، شاید اس لیے کہ اسے اونا مونو کے حوالے سے اپنے رسالے میں شائع کریں، میں کافی ہاؤس کی طرف نہیں گیا۔ اس لیے نہیں کہہ سکتا کہ آج کل وہاں کا کیا فیشن ہے مگر جس زمانے میں بنگلوری صاحب یہاں آئے تھے، اس وقت اردو رسالوں کے بڑے بڑے ادیب ان کے ساتھ اونچے اونچے آئیڈیلز پر گفتگو کرتے نظر آتے تھے۔ ممکن ہے کہ یہ فیشن اب آؤٹ آف ڈیٹ ہوگیا ہو کیوں کہ رسالہ ''سوغات'' کا کوئی نمبر عرصے سے

اشاعت پذیر نہیں ہوا۔ لیکن چوں کہ مجھے کسی نئے فیشن کی اطلاع ساقی فاروقی نے بھی نہیں پہنچائی اس لیے فی الوقت اسی پر گفتگو سہی۔

آئیڈیلزم کا کیا مطلب ہے؟ وہ چیز جس کا وجود تصور یا خیال میں ہو۔

آئیڈیلزم کا مطلب ہے کسی تصور یا خیال کو اس کی انتہائی وسعت یا بلندی تک لے جانا۔ ہم اردو میں ان دونوں لفظوں سے متعلق جو الفاظ استعمال کرتے ہیں انھیں دیکھیے، تصور، تصورات، تصور پرستی، عین، عینیت، عینیت پسندی، آدرش، آدرشیت ان سب میں وہی مفہوم موجود ہے۔ آئیڈیلسٹ ہم اسے کہتے ہیں جو کسی تصور، نصب العین یا آدرش کے مطابق زندگی بسر کرے، مثلاً انسان پرستی ایک آئیڈیل ہے، اس کا ماننے والا کس تصور کے تحت زندگی بسر کرتا ہے۔

انسان پرستی کا تصور یہ ہے کہ انسان کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے اور ہمہ خیر ہے۔ اسی تصور کا دوسرا جزو یہ ہے کہ بنی نوع انسان ایک وحدت ہے اور ہر انسان دوسرے انسان کے مساوی ہے۔ تیسرا یہ ہے کہ انسان کی زندگی کا مقصد یہ ہے کہ اپنی قوت یا خیر کے انتہائی مدارج تک پہنچے۔ یعنی تکمیلِ ذات کرے۔ یہ مقصد فرد کا بھی ہے اور بنی نوع انسان کا بھی۔ لیکن بنی نوع انسان چوں کہ ایک وحدت ہے اس لیے فرد تنہا تکمیلِ ذات نہیں کر سکتا۔ اس لیے انسان پرست اپنے ساتھ سارے انسانوں کو اوپر اٹھانا چاہتا ہے۔ لیکن اپنے ساتھ کی شرط کیا ہے؟

اپنے ساتھ کی شرط یہ ہے کہ فرد میں انسان پرستی پیدا ہی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ اپنی عظمت اور خیر کا قائل نہ ہو۔ فرد کا ایگو یا انا پہلے یہ تصور پیدا کرتا ہے کہ میں سب سے بڑا اور سب سے اچھا ہوں۔ پھر وہ اس کی تعمیم کرتا ہے۔ انسان سب سے بڑا اور سب سے اچھا ہے۔ یاد رکھیے اب یہ گوشت پوست کا انسان نہیں ہے بلکہ ایک تجریدی تصور ہے، جسے فرد کا ایگو اپنی ذات سے باہر پھیلاتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہاں کوئی صاحب اعتراض کریں کہ انسان پرستی، انفرادی ہی نہیں، اجتماعی بھی ہوتی ہے مگر انھیں ساتھ یہ بھی ماننا پڑے گا کہ کسی جماعت، قوم یا پوری بنی نوع انسان کی انسان پرستی کا تصور اس نظریے پر قائم ہے کہ انفرادی ایگو کی طرح ایک اجتماعی ایگو بھی ہوتا ہے۔ یعنی اب فرد کے بجائے یوں کہہ لیجیے کہ جماعت یا قوم یا بنی نوع انسان کا ایگو پہلے یہ تصور پیدا کرتا ہے کہ میں سب سے بڑا اور سب سے اچھا ہوں۔ بات وہی ایک ہے آپ اسے جب دوبارہ فرد تک لے جائیں گے تو یہ پھر وہی انفرادی انا پرستی یا خود پرستی بن جائے گی۔ اب انسانیت پرستی کے آئیڈیل کا مطلب ہوا فرد کا اپنے ایگو یا انا کی بنا پر اس تصور کے تحت زندگی بسر کرنا کہ میں سب سے بڑا اور سب سے اچھا ہوں۔ لیکن خود فرد کے وجود میں اس ایگو یا انا کی کیا حیثیت ہے؟

نفسیات کے ماہرین ہمیں بتائیں گے کہ انسان کے وجود میں ایگو ہی صرف ایک قوت

نہیں ہے بلکہ اس کے برابر کی اور قوتیں بھی ہیں جو اس سے برسرِ پیکار رہتی ہیں، مثلاً لبیڈو۔ لیکن میں نفسیات مطلق نہیں جانتا۔ اور دوسروں کی اصطلاحوں میں بات کرنا انسان کو قدم قدم پر ٹھوکریں کھلواتا ہے اس لیے میں تو علمی اصطلاحوں کے بجائے اپنی بازاری مثالوں تک ہی رہوں گا۔

مثال کے طور پر آپ اپنے آپ کو دیکھیے۔ فرض کیا، آپ کے ایگو کا یہ تصور ہے کہ آپ سب سے بڑے عورت پھانسنے والے ہیں، سب سے بڑے یوں کہ یہ ایگو صاحب کی فطرت ہے کہ وہ چاہے ظاہر کریں یا ظاہر نہ کریں مگر سب سے بڑے سے کم کی حیثیت ماننے پر تیار نہیں ہوسکتے۔ اب کوئی مار پیٹ کر ہی زبان سے کچھ اور منوائے تو اور بات ہے۔ اچھا تو یوں فرض کرتے ہیں کہ آپ کے پٹے ہوئے ایگو کا خیال ہے کہ آپ نمبر ایک کے نہ سہی، نمبر دو کے پھانسو ضرور ہیں۔ مگر اس میں ایک بڑی گڑبڑ ہے۔ اگر آپ نے مسٹر نمبر ایک کو اپنے سے بڑا مان لیا تو اپنے تصورِ عظمت کی تعمیم نہیں کرسکیں گے۔ آپ کی تعمیم اس قسم کی ہوگی، ''انسان سب سے بڑا تو نہیں مگر اس سے کچھ چھوٹا عورت پھانسنے والا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس لنگڑی تعمیم سے کوئی ڈان ژواں نہیں پیدا ہوسکتا۔ مجبوراً اپنے آپ ہی کو مسٹر نمبر ایک تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ اچھا اب آپ اپنے ایگو کے مطابق سب سے بڑے عورت پھانسنے والے ہیں۔ مگر کچھ دن میں اوّل تو عورتیں ہی آپ کو بتادیں گی کہ دراصل آپ پھانس نہیں رہے ہیں بلکہ آپ کو پھانسا جارہا ہے۔ اور عورتیں نہیں بتائیں گی تو کنپٹی کے سفید بال بتادیں گے اور ایک بات راز کی جو کان ہی میں کہنے کی ہے، عورت کو پھانسنے کا مطلب صرف کلب میں ناچنا تھوڑی ہے۔ اسے اپنے کمرے میں بھی لانا پڑتا ہے۔ اور کمرے میں لانے کے بعد بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ معاف کیجیے، پرانے لوگوں کو کشتہ خوری کا مرض کچھ یوں ہی تھوڑی ہوگیا تھا۔ خیر فرض کیجیے دو ایک ایسے تجربات کے بعد آپ محتاط ہوجائیں اور معاملہ صرف کلب میں ناچنے ہی تک رکھیں۔ مگر کلب میں ناچنے میں بھی ایک مشکل ہے، کبھی کبھی تھکن اور نیند سے ٹانگیں لڑکھڑانے لگتی ہیں۔

جنس، نیند، تھکن اور چلیے بھوک بھی کہیے۔ یہ سب گوشت پوست کے آدمی کی بنیادی ضرورتیں اور مجبوریاں ہیں جو چار دن میں مار مار کر ایگو صاحب کا حلیہ بگاڑ دیتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ کے ایگو نے اپنے بارے میں جو تصور قائم کیا تھا، اور اسے جس طرح اپنی پوری زندگی پر پھیلایا تھا، وہ باطل تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ آپ ایک عورت پھانسنے والے کے سوا اور بھی بہت کچھ ہیں۔ یہاں تک کہ عورت سے بھاگنے والے بھی۔

اب آپ اس پیمانے پر آئیڈیل کی صداقت ناپ سکتے ہیں، مثلاً انسان پرستی کا آئیڈیل اس لیے باطل ہے کہ انسان صرف عظمت اور خیر نہیں ہے بلکہ اس کی فطرت میں پستی اور شر کے عناصر بھی برابر ملے ہوئے ہیں۔ ہر آئیڈیل اسی طرح جزوی صداقت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ صداقت اپنی جزوی

حقیقت میں درست ہوتی ہے مگر جب آئیڈیل بن کر کلی ہونے کا دعویٰ کرتی ہے تو باطل ہو جاتی ہے۔

ہم اپنے سوال کی طرف لوٹتے ہیں۔ پورا آدمی، تہائی، چوتھائی یا کسری آدمی کس طرح بنتا ہے؟ اس کا ایک جواب وہ ہے جو پرانے آؤٹ آف ڈیٹ مولوی دیتے ہیں۔ انسان کا اپنی فطرت کو اس کی اصلی یعنی خدا کی فطرت کے مطابق بنانے کے بجائے غیر اللہ کے سانچے میں ڈھالنا، دوسرے لفظوں میں خدا پرستی کی جگہ خود پرستی سے کام لینا۔ اور ایک جواب وہ ہے جو ہمارے اپنے کافی ہاؤس والوں کے لیے ہے بشرطے کہ وہ کافی پینا ٹھیک جانتے ہوں۔ انسان کے ایگو کا کسی ایسے تصور کو اپنی پوری زندگی پر پھیلانا جو درحقیقت اس کی اپنی پوری فطرت کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ اس سے چھوٹا ہوتا ہے یعنی ایک وحدت یا اکائی کی کسر، مثلاً انسانی وحدت کی ایک کسر یہ ہے کہ انسان خیرِ محض ہے اور دوسری کسر یہ ہے کہ انسان شرِ محض ہے۔

انسان جب اپنی پوری فطرت کو سمجھنے کے بجائے، ان کسری تصورات یا ادھوری سچائیوں کو اپنے دماغ میں ڈالتا ہے اور پھر دماغ سے اپنے پورے وجود پر پھیلاتا ہے تو اس عمل سے کسری آدمی پیدا ہوتا ہے۔

فطرت انسان کو ماں کے پیٹ سے پورا آدمی پیدا کرتی ہے۔ انسان انانیت سے ادھوری سچائیوں کو اپنی فطرت کی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے۔ اور اس طرح خود بھی ادھورا بن جاتا ہے، کسری آدمی۔ انسان پرست، قوم پرست، فرد پرست، تصور پرست، رومان پرست، جمال پرست، عقل پرست، وجدان پرست، قنوطیت پرست، رجائیت پرست —— ہزار شکل والی بلاؤں کی طرح انسانی ایگو یا انا کے یہ جھوٹے تصورات بھی بے شمار ہیں اور اس کے چہروں کے کام دیتے ہیں۔ روسو سے مارکس تک اور جان ڈیوی تک اور برٹرینڈ رسل تک، ہر چہرہ ایک تصور ہے اور ہر تصور آئینہ در آئینہ ہے...

طلسمِ ہوش ربا والا زندہ ہوتا تو لکھتا کہ بادشاہ ان کسری آدمیوں کے طلسمی آئینے میں بیٹھتا ہے کہ ہر ملک اور ہر شہر میں اس کا چہرہ نظر آتا ہے۔ اور ہر آدمی ہمیشہ اسے اپنے رو بہ رو پاتا ہے —— اس کا ہم شکل، اس کا بھائی۔

(ماہنامہ ''سات رنگ''۔ کراچی، نومبر ۱۹۶۲ء)

# کسری آدمی کا سفر

میتھیو آرنلڈ نے اپنی کتاب ''کلچر اور نراج'' میں مغربی تہذیب کے دو بنیادی لیکن متضاد رجحانات کا ذکر کیا ہے جو اسے باری باری اپنی طرف کھینچتے رہتے ہیں۔ اس رسا کشی میں کبھی ایک غالب آجاتا ہے کبھی دوسرا۔ اور یوں لگتا ہے جیسے مغربی تہذیب ان دونوں کے درمیان جھولا جھول رہی ہے۔ ان میں سے ایک یونانیت ہے دوسرا عبرانیت۔ یونانیت اور عبرانیت میں وہی فرق ہے جو علم اور عمل میں ہے۔ عبرانیت عمل سے تعلق رکھتی ہے، یونانیت علم سے۔ عبرانیت کا مسئلہ صحیح عمل ہے، یونانیت کا مسئلہ صحیح علم۔ عبرانیوں کے لیے اہم ترین چیز فرض شناسی اور ضمیر کی سخت گیری ہے۔ یونانیوں کے لیے عقل کا فطری اور بے ساختہ کھیل۔ عبرانی اخلاقی خوبیوں میں زندگی کے معنی دیکھتے ہیں۔ یونانی انھیں ذہنی خوبیوں کے نیچے رکھتے ہیں۔ مختلف لفظوں میں عبرانیت اخلاقی آدمی کو پسند کرتی ہے، یونانیت ذہنی آدمی کو۔ یونانیت اور عبرانیت کی اس کش مکش کے ذریعے آرنلڈ نے دونوں رجحانات میں ایک اور بنیادی فرق نکالا ہے۔ عبرانیت آدمی کا جو تصور رکھتی ہے اس کی تہ میں ایک ایسی بے اطمینانی ملتی ہے جو آدمی کے یونانی تصور میں نہیں پائی جاتی۔ یہ بے اطمینانی ایک اور مرکزی مسئلے کی طرف لے جاتی ہے۔ ایک ایسے مسئلے کی طرف جو علم و عمل اور اخلاق و عقل سے آگے جاتا ہے اور انسانی وجود کو زیادہ گہرائی میں چھوتا ہے، گناہ کا مسئلہ۔ لیکن گناہ کا جو تصور بائبل میں ملتا ہے، وہ صرف اخلاقی اعمال سے تعلق نہیں رکھتا۔ گناہ تو پورے وجود کا مسئلہ ہے۔ گناہ کے معنی بداعمالی نہیں ہیں بلکہ اپنے کم زور اور محدود وجود کے ساتھ خدا کے حضور میں برہنہ کھڑا ہونا۔ اس طرح یہ مسئلہ علم، عمل اور اخلاق کے امتیازات سے ماورا جاتا ہے اور اس مرکز تک پہنچتا ہے جہاں سے یہ سارے

امتیازات پھوٹتے ہیں۔ آرنلڈ کے نقطۂ نظر کو ہمیں اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔

لیکن ہمیں نہ بھولنا چاہیے کہ آرنلڈ کی یونانیت حقیقی یونانیت نہیں ہے۔ اس کی یونانیت اٹھارویں صدی کی کلاسکیت سے ورثے میں ملی ہے۔ ورنہ یونانیت میں خود ایسے رجحانات ملتے ہیں جو آرنلڈ کی یونانیت سے مختلف ہیں۔ یونان کا زیادہ قریبی علم ہمیں یونانیوں کی قنوطیت پسندی اور نفیِ حیات کے بارے میں زیادہ بتاتا ہے، مثلاً یونان میں اورفک مذاہب موجود تھے جو ''گناہ'' اور ''زوالِ آدم'' کا ایک قوی احساس رکھتے تھے۔ خود افلاطون بھی ان سے متاثر ہوا تھا۔ چناں چہ جب افلاطون کہتا ہے کہ جسم ایک مقبرہ ہے یا فلسفہ سازی کا مطلب ''مرنا سیکھنا'' ہے تو یہ خالی خولی خطابت نہیں تھی۔ افلاطون پر اورفک مذاہب اور فیثا غورث کے جو اثرات تھے، ان کی روشنی میں ہم جانتے ہیں کہ افلاطون کے لیے فلسفے کا سارا جذبہ صرف اس ضرورت سے پیدا ہوا کہ دنیا کے شر سے کس طرح نجات حاصل کی جائے۔ یونانی المیے بے سبب پیدا نہیں ہوئے تھے۔ مصائب اور زندگی کے شر کا ایک گہرا احساس ان کے پیچھے برسرِ کار ہے۔

پھر بھی آرنلڈ کے قائم کردہ امتیازات اپنی جگہ اہم اور بامعنی ہیں اور جہاں تک یونانیت کے عام انسانیت پر اثرات کا تعلق ہے، آرنلڈ بنیادی طور پر درست ہے۔ یونانیوں نے دنیا کو سائنس اور فلسفہ دیا، عبرانیوں نے قانون۔ دنیا کی کسی اور قوم نے نظریاتی سائنس نہیں پیدا کی، نہ ہندیوں نے نہ چینیوں نے۔ اور اس کی دریافت یا ایجاد وہ چیز ہے جس نے مغربی تہذیب کو دنیا کی دوسری تہذیبوں سے مختلف اور ممتاز بنادیا ہے۔ دوسرے مغرب میں مذہبی انفرادیت پرستی بھی عبرانیت کا نتیجہ ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ مغرب میں مذہب کی طویل تاریخ عبرانی روح کے مختلف مظاہر پر مشتمل ہے۔

البتہ جب ہم یونانیت کی طرح عبرانیت کے بھی زیادہ گہرے تجزیے کی کوشش کرتے ہیں تو یہاں بھی ہمیں آرنلڈ سے آگے جانا پڑتا ہے۔ آرنلڈ نے عبرانیت کا مرکز قانون کو قرار دیا ہے لیکن قانون عبرانیت کا مرکز نہیں ہے بلکہ اس کی بنیاد کچھ اور ہے جس کے بغیر قانون کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ قانون نے عبرانیوں کو صدیوں تک متحد رکھا اور ختم ہونے سے بچایا۔ لیکن اگر ہم عبرانیت کے سرچشموں تک جائیں اور اس انسان کو دیکھیں جو ہمیں بائبل میں ملتا ہے تو ہمیں ایک ایسی چیز ملے گی جو اخلاقی قانون سے زیادہ پرانی اور بنیادی ہے۔ کتاب ایوبؑ میں ہمیں ایک ایسا انسان ملتا ہے جو پہلی بار مقررہ مذہبی احکام سے ماورا دیکھ رہا ہے اور اپنے خدا کے روبہ رو کھڑا ہو کر انصاف کا طالب ہے۔ جس طرح یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو تنقیدی اور فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھا اور عقلی شعور کے ذریعے اپنے مذہب کا جائزہ لیا، اسی طرح کتاب ایوبؑ کا انسان بھی اپنے خدا پر تنقید کرتا ہے مگر فرق یہ ہے کہ یونانیوں کی طرح عبرانیوں نے یہ کام عقل کے ذریعے نہیں کیا۔ یہاں

تو پورا آدمی اپنے سارے وجود کے ساتھ خدا کے مقابل ہے۔ ایوبؑ کے لیے مسئلے کا حل کسی عقلی جواب میں پوشیدہ نہیں ہے بلکہ پورے آدمی کی تبدیلی میں ایوبؑ اور خدا کا رشتہ مارٹن بوبر کے الفاظ میں ''من و تو'' کا مسئلہ ہے۔ اس رشتے کا تقاضا ہے کہ دونوں وجود مکمل طور پر ایک دوسرے کے مقابل ہوں۔ دوسرے لفظوں میں یہ دو ذہنوں کا مقابلہ نہیں ہے جو کسی ایسی وضاحت کے طالب ہوں جو اُن کی عقل کو مطمئن کر سکے۔ ایوبؑ اور خدا کا مسئلہ وجود کی سطح پر ہے، عقل کی سطح پر نہیں۔ تشکیک جن معنوں میں مغربی فلسفے کے ذریعے پھیلی ہے وہ ایوبؑ کے دماغ میں کبھی پیدا نہیں ہوئی۔ بغاوت کے شدید ترین لمحے میں بھی ان کا خدا سے رشتہ شروع سے آخر تک ''ایمان'' ہی کا رشتہ رہتا ہے۔ گو یہ ایمان غصہ، بے اطمینانی، الجھن اور بغاوت کی شکلیں اختیار کرتا ہے مگر انکار یا تشکیک کبھی نہیں بنتا۔ ایوبؑ اپنے ایمان کے بعض مرحلوں پر ان قدیم قبائل سے مماثل ہیں، جن کے لوگ اپنے دیوتاؤں کو مرضی کے مطابق نہ پا کر ان کی مورتیوں کو توڑ پھوڑ دیتے تھے۔ اسی طرح حضرت داؤدؑ کے نغمات میں یہودہ کے خلاف جذبات ملتے ہیں۔ اور حضرت داؤدؑ یہودیوں کے مصائب کی ساری ذمہ داری خدا پر ڈالتے ہیں۔ یہاں ایمان اتنا قوی اور حقیقی ہے کہ خود خدا کے احتساب سے بھی نہیں ڈرتا۔ ان کی یہ کیفیت ابتدائی انسان سے قریب ہے مگر اس سے ایک قدم آگے بھی۔ کیوں کہ عبرانیوں نے ابتدائی انسان کے خدا کے خلاف غصے میں ایمان کا اضافہ کر دیا ہے۔ ایمان بھرپور ہو تو وہ خدا کے خلاف غصے کے اظہار کی جرأت کر سکتا ہے۔ کیوں کہ ایمان کہتے ہیں خدا سے پورے آدمی کے کھلے ہوئے تعلق کو۔ اس تعلق کا تقاضا ہے کہ وہ انسانی وجود کی ساری مثبت اور منفی کیفیات کو جذب کرنے کے قابل ہو۔

ایمان بھروسا ہے، بالکل انھیں معنوں میں، جن معنوں میں ہم عام طور پر کہتے ہیں کہ ہمیں فلاں پر بھروسا ہے۔ بھروسا ایک فرد کا دوسرے فرد سے ایک تعلق ہے۔ انھیں معنوں میں ایمان بھی عقیدے سے پہلے ایک تعلق ہے۔ یہ اپنے وجود کو دوسرے کے سامنے کھول دینے کا نام ہے۔ ان معنوں میں ایمان کسی ایسے فلسفیانہ مسئلے سے تعلق نہیں رکھتا جس میں عقل اور ایمان کی حیثیتیں اضافی ہوں۔ یہ صورتِ حال بعد میں پیدا ہوتی ہے جب ایمان، عقائد، مسائل اور رسوم کی شکلیں اختیار کر لیتا ہے۔ ایمان جو انسان کے غصے اور مایوسی کو بھی جذب کر سکے پورے آدمی کا مسئلہ ہے۔ اس ایمان میں انسان جسم اور روح، دونوں کے ساتھ شامل ہوتا ہے۔ یہ عقل یا کسی اور کسریت کا شکار نہیں ہوتا۔ اس میں عقل بھی شامل ہوتی ہے اور بے عقلی بھی۔ کتاب ایوبؑ میں اور نغمات میں انسان ہمیشہ گوشت پوست کا انسان ہے جو اپنے پورے وجود کے ساتھ خدا کے مقابل ہے۔ پروٹسٹنٹ عقیدے میں بائبل کا یہ گوشت پوست کا انسان غائب ہو گیا ہے اور اس کی جگہ صرف روحانی آدمی نے لے لی ہے۔ یہ روحانی آدمی خدا کے اس طرح مقابل نہیں ہے جس طرح بائبل کا آدمی تھا۔ نہ اس کو یہ مجال ہے کہ خدا کا احتساب کر سکے۔

بہر حال عبرانی انسان ایمان پرست ہے اور یونانی انسان عقل پرست۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یونانی عقل پرستی انسانی ترقی کی طرف ایک اہم قدم ہے لیکن اس سے ایک نقصان بھی ہوا۔ عقل پرستی سے آدمی میں پہلی کسریت پیدا ہوئی، اور وہ انسانی حیثیت مجروح ہوئی جو یونانی انسان کے ظہور سے پہلے موجود تھی۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے افلاطون کے مکالمے فیڈرس میں انسانی روح کا بیان دیکھیے۔ افلاطون ایک رتھ کی تمثیل پیش کرتا ہے جسے کالے اور سفید گھوڑے کھینچتے ہیں۔ رتھ یہاں عقل ہے۔ سفید گھوڑے روحانی اور جذباتی عناصر کو ظاہر کرتے ہیں جو عقل کے تابع رہتے ہیں۔ اس کے برخلاف کالے گھوڑے خواہشات کو ظاہر کرتے ہیں جنھیں قابو میں رکھنے کے لیے چابک استعمال کرنا پڑتا ہے۔ اس تمثیل میں صرف رتھ بان کا چہرہ انسانی چہرہ ہے۔ انسانی وجود کے دوسرے حصے حیوانی روپ رکھتے ہیں۔ اس طرح عقل انسانی وجود کے دوسرے حصوں سے الگ ہے اور انسانیت کی نمائندگی کرتی ہے جب کہ دوسرے حصے غیر انسانی ہیں۔ اس کے مقابلے پر ایک چینی علامت دیکھیے۔ ین اور یانگ کی قوتیں ایک دائرے میں روشنی اور تاریکی سے ظاہر کی جاتی ہیں۔ روشنی کے حصے میں تاریکی موجود ہے، تاریک حصے میں روشنی۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ انسانی فطرت کے یہ دونوں حصے ایک دوسرے کے محتاج ہیں اور ایک دوسرے کے بغیر مکمل نہیں ہوتے۔ روشنی کو تاریکی کی ضرورت ہے اور تاریکی کو روشنی کی۔ افلاطون کی تمثیل میں عقلی حصہ، غیر عقلی حصے سے الگ ہوگیا ہے، اور یہ وہ بنیادی کسریت ہے جو مغربی تہذیب میں ڈھائی ہزار سال سے جاری و ساری ہے۔ عقل کی یہ فوق البشری بلکہ غیر انسانی عظمت افلاطون کی ایک اور تمثیل میں بھی موجود ہے۔ افلاطون نے جمہوریہ میں غار کی تمثیل پیش کی ہے جس سے نکلنا انسان کی نجات کے لیے ضروری ہے۔ غار سے نکل کر انسان علم حاصل کرتا ہے۔ اندھیرے سے روشنی میں آتا ہے۔ جہاں تک اس تمثیل کی عمومیت کا تعلق ہے، اسے دنیا کی ہر تہذیب تسلیم کر لیتی ہے۔ ہندو اور چینی بھی اس تمثیل کو عمومی طور پر قبول کر سکتے ہیں لیکن افلاطون خود اس تمثیل کی جو تشریح کرتا ہے وہ اسے ایک خاص رنگ دے دیتی ہے۔ افلاطون کے نزدیک غار سے نکلنا ایک نصابی عمل ہے جسے وہ ریاست کے نگران طبقے کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔ افلاطون کے نزدیک اس کا نصاب یہ ہے کہ نگران طبقے کے لوگوں کو بیس سال کی عمر سے لے کر بتیس سال کی عمر تک ریاضی اور جدلیات کی تعلیم دی جائے۔ گویا انسانی نجات کا انحصار ریاضی اور جدلیات کی تعلیم پر ہے۔ یہاں پہنچ کر مہاتما بدھ اور لاؤزے جیسے لوگ ہکا بکا رہ جائیں گے کیوں کہ انفرادی تجربہ ہمیں بتاتا ہے کہ ان امور کے ذریعے نجات یافتہ انسان پیدا ہونے کی امید ایک خام خیالی سے زیادہ اور کچھ نہیں لیکن افلاطون کی ریاضیات اور جدلیات اس کے ایک اور بنیادی تصور سے وابستہ ہیں۔ افلاطون کے نزدیک حقیقی حقائق اعیان ہیں۔ اعیان آفاقی ہیں۔

عمومی ہیں۔ ان کے مقابلے پر خاص چیزیں آدھی حقیقی اور آدھی غیر حقیقی ہیں۔ وہ صرف اس حد تک حقیقی ہیں کہ جس حد تک وہ عمومیت یا آفاقیت کی حامل ہیں۔ آفاقیت اس لیے حقیقی ہے کہ ابدی ہے۔ اس کے مقابلے پر خاص چیزیں بدلتی رہتی ہیں اور بدل کر فنا ہوتی رہتی ہیں، اس لیے ان کی حیثیت صرف حقیقت کے ایک سائے کی سی ہے جو گھٹتا بڑھتا اور معدوم ہوتا رہتا ہے۔ چناں چہ انسانیت جو آفاقیت کی حامل ہے، افرادِ انسانیہ سے زیادہ حقیقی ہے۔ افلاطون کے فلسفے کے تمام اجزا اس تصور سے پیدا ہوئے ہیں کہ حقیقی وجود صرف اعیان کا ہے۔ اس لیے فنونِ لطیفہ جو حسی چیزوں سے وابستہ ہیں، یعنی خاص چیزوں سے، وہ صرف سایہ آسا حقائق کے پیچھے بھاگتے ہیں جو غیر حقیقی ہیں۔ فلسفہ نظریاتی اور سائنسی فنون سے بلند تر ہے کیوں کہ خاص چیزوں کے بجائے عمومی حقائق سے تعلق رکھتا ہے۔ نفسیاتی معنوں میں افلاطون کے اس تصور کا مطلب صرف اتنا ہے کہ اس نے اپنا سارا وزن حسی حقائق کے بجائے فوق الحسی حقائق کے پلڑے میں ڈال دیا ہے۔ غالباً تاریخی طور پر ایسا ہونا ضروری بھی تھا۔ کیوں کہ اس کے بغیر ''عقلی حیوان'' وجود میں نہیں آ سکتا تھا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ پہلے اس بات کو تسلیم کرے کہ جن چیزوں پر وہ اپنی عقل کے ذریعے پہنچا ہے یعنی اعیان وہ خود اس کے اپنے انفرادی وجود اور دنیا کی دوسری چیزوں سے زیادہ اہم اور حقیقی ہیں۔

افلاطون قیام کو حرکت پر، ابدی کو عارضی پر، آفاقی یا عمومی کو خصوصی پر ترجیح دیتا ہے۔ اس کے نزدیک انسانی وجود کا عقلی حصہ اس کے باقی غیر عقلی حصے پر فوقیت رکھتا ہے۔ لیکن افلاطون کے ہاں بعض عناصر ایسے بھی تھے جو صرف عقلی نہیں تھے۔ گو وہ رفتہ رفتہ عقل پرستی ہی کی طرف بڑھتا گیا لیکن ارسطو میں عقل پرستی کا سفر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور اس تک پہنچتے پہنچتے فلسفہ بالکل عقلی ہو جاتا ہے۔ یعنی دینی اسطوری مذہبی اور شاعرانہ بنیادوں سے کٹ جاتا ہے۔ اب دانش کے معنی صرف مابعد الطبیعیاتی علم کے ہو جاتے ہیں۔ آیئے اب تک ہم نے جو کچھ کہا ہے ایک نظر میں دیکھنے کے لیے اس کی تلخیص کر لیں:

(۱) عبرانیت کا مثالی انسان مردِ ایمان ہے۔ یونانیت کا مثالی آدمی (جیسا کہ وہ افلاطون اور ارسطو میں ظاہر ہوا ہے) عقلی آدمی ہے یعنی ایک فلسفی جو زمانے اور وجود کا تماشائی ہونے کی بنا پر ان سے بلند ہے۔

(۲) عبرانیت کا مردِ ایمان گوشت پوست کا پورا آدمی ہے۔ عبرانیت، آفاقیت اور مجرد کی طرف نہیں دیکھتی تھی۔ اس کا مرکزِ نظر ہمیشہ ٹھوس، مخصوص، منفرد آدمی ہوتا تھا۔ یونانیت نے آفاقیت کو دریافت کیا۔ وہ مجرد اور آفاقی جواہر پر یقین رکھتے ہیں۔ اس دریافت کے نشے نے جو عقل کا آغازِ کار ہے، افلاطون کو یہاں تک پہنچایا کہ اس کے نزدیک انسان صرف اسی حد تک وجود رکھتا ہے جس حد تک وہ ابدیت میں حصے دار ہے۔

(۳) نتیجے کے طور پر یونانیوں کا یہ تصور پیدا ہوتا ہے کہ عقل کا راستہ لاتعلقی ہے جو فلسفیوں کے حصے میں آتی ہے۔ چناں چہ یونانیوں کا مثالی انسان فلسفی انسان ہے جو دنیا سے الگ تھلگ اسے اس طرح دیکھتا ہے جیسے کوئی تماشائی تھیٹر٭ کو۔

(ماخوذ۔ نامکمل)
(''نئی نظم اور پورا آدمی'')

○

[illegible] Theory اور Theatre [illegible] کے معنی ہیں دیکھنا۔ اس سے تھیٹر نکلا ہے۔ چناں چہ Man of theater دنیا کو اس طرح دیکھتا ہے جیسے ہم تھیٹر دیکھتے ہیں۔

# حالی سے لامساوی انسان تک

آپ نے غزل اور نظم کا مسئلہ ایک ایسے وقت میں اُٹھایا ہے کہ جب مجھے تو شاعری ہی رخصت ہوتی نظر آ رہی ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے کچھ عرصے بعد نہ غزل باقی رہے گی نہ نظم۔ ممکن ہے کہ یہ میرے ذاتی احساسِ شکست کا نتیجہ ہو یا قنوطیت پسندی کا، لیکن میرے پاس میرے اپنے احساس کے سوا اور ہے کیا۔ میں اس کا تجزیہ کر سکتا ہوں، اس کو معروضی حقیقت کے روبہ رو رکھ سکتا ہوں، لیکن اسے جھٹلا نہیں سکتا۔ کیوں کہ جھٹلانے کے معنی اس کے وجود سے انکار کے ہوں گے جو میرے لیے ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ کوئی مریضانہ احساس ہو، یقیناً ہو سکتا ہے لیکن اس کے ہونے سے انکار کیسے کیا جائے۔ وجہ کچھ بھی ہو لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ کوئی چیز ہے جو ہمارے اندر مر گئی ہے یا مر رہی ہے، اور یہ کوئی ایسی چیز ہے جس کے بغیر نہ ہم غزل کہہ سکتے ہیں نہ نظم۔ کوئی ایسی خبر جس کی موت شاعری کی موت ہے اور شاعری کے ساتھ اور نہ جانے کس کس چیز کی!

لیکن یہ چیز جو ہمارے اندر مر گئی ہے یا آخری سانسیں لے رہی ہے، حالی سے پہلے ہمارے اندر زندہ تھی۔ حالی پہلا آدمی ہے جسے احساس ہوا کہ اچانک اس کے اندر کوئی چیز کم ہو گئی ہے۔ یہ کیا چیز تھی؟ حالی کو اس کا علم نہیں تھا، لیکن کوئی چیز تھی جو اس کے اندر ختم ہو گئی ہے، یہ حالی جانتا تھا نہ رہی چیز وہ مضمون سجھانے والی —— یہ حالی کا بنیادی احساس ہے لیکن وہ مضمون سجھانے والی چیز تھی کیا، حالی اس کی صحیح شناخت نہ کر سکا۔ مبہم طور پر حالی کو جس چیز کے ختم ہونے کا احساس ہوا وہ عشق کا جذبہ تھا۔ میں یہ الفاظ بہت آسانی سے لکھ رہا ہوں اور شاید انھیں پڑھنے والے کو بھی احساس نہیں ہوگا کہ غزل کی تہذیب میں عشق کی موت کس المیے کا نام ہے۔ حالی کے ساتھ یہ المیہ ہو گزرا

تھا۔ کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ میر اس المیے سے دو چار ہوتا تو کیا کرتا۔ لیکن حالی کی دنیا میر کی دنیا سے بہت مختلف تھی۔ حالی اور میر کے درمیان دو آدمی پیدا ہو چکے تھے، غالب اور داغ۔ حالی جس المیے سے دو چار ہوا، اس کی عقبی زمین غالب نے تیار کر دی تھی۔ غالب کے لیے عشق بہ یک وقت رحمت بھی تھا اور لعنت بھی۔ رحمت کم اور لعنت زیادہ۔ رحمت اس حد تک جس حد تک غالب میں روایتی شعور زندہ تھا:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

لیکن غالب جب ذاتی احساس سے بولتا ہے تو اس کے لہجے کی تلخی کچھ اور کہتی ہے:

کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

-------

عشق نے غالب نکما کر دیا

غالب کے مؤخر الذکر مصرعے میں داغ کے ظہور کی پیش گوئی موجود ہے۔ داغ کے یہاں عشق نکمے پن کا مشغلہ بن جاتا ہے، یعنی عیاشی۔ عشق اور عیاشی میں فرق یہ ہے کہ عشق میں جنسیت پورے وجود کا حصہ ہوتی ہے جب کہ عیاشی میں جنسیت ذات کے دوسرے اجزا سے الگ ہو جاتی ہے۔ میر کا عشق میر کی پوری ذات کا معاملہ تھا۔ یہ انھیں اس طرح متاثر کرتا ہے کہ عشق اور زندگی ایک چیز بن جاتی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر میر کے عشق کے لیے محبوب کی دیوار کا سایہ اور کائنات ایک ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس داغ کی عیاشی کوٹھے پر شروع ہوتی ہے اور کوٹھے پر ہی ختم ہو جاتی ہے۔ یہ دو افراد کا فرق تو ہے ہی لیکن بڑے شاعروں کا معاملہ صرف ان کی ذات پر ہی ختم نہیں ہو جاتا، ان کے پورے زمانے پر محیط ہوتا ہے۔ میر اور داغ کا فرق دو افراد کا فرق نہیں ہے، تہذیبی زمان و مکان کے دو پیمانوں کا فرق ہے۔ چناں چہ فراق صاحب نے لکھا ہے کہ دلی کی تہذیب کا دل جب بکر قصاب کا دل بن گیا تب داغ کی شاعری پیدا ہوئی۔ لیکن داغ میں سخت دلی اور بکر قصابیت کے جو عناصر پائے جاتے ہیں وہ اس سے پہلے غالب میں پیدا ہو چکے تھے۔ چناں چہ حالی جب اپنی ذات میں عشق کی موت کے تجربے سے دو چار ہوا تو غالب اور داغ اس کی پشت پر تھے اور حالی کی نفسیات پر زمانے کا اتنا اثر ضرور ہو گیا کہ اسے عشق کے خاتمے کا کچھ زیادہ صدمہ نہیں ہوا۔ تھوڑے سے ملال کی کیفیت ضرور پیدا ہوئی، لیکن اس کے ساتھ ساتھ شاید حالی کو کچھ اطمینان بھی ہوا۔ کیوں کہ داغ کا نمونہ اسے بتا رہا تھا کہ عشق میں بگڑنے کا خطرہ بھی ہوتا ہے۔ حالی نے عشق کی بگڑی ہوئی شکل یعنی عیاشی کو کھل کھیلتے دیکھا اور اپنی پارسائی کو اس سے بہتر سمجھا۔ یہ عاشق حالی کے بطن سے اصلاح پسند حالی کی پیدائش تھی۔

بات لمبی ضرور ہو گئی لیکن میرے موضوع سے غیر متعلق نہیں ہے۔ حالی کی زندگی میں عشق

کی موت اور ترکِ غزل، ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ لیکن یہ دو بڑی تبدیلیاں ایک اور زبردست تبدیلی کا حصہ ہیں۔ حالی کے شعور میں مرگِ عشق اور ترکِ غزل سے بھی زیادہ ہول ناک عمل جاری تھا۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس تہذیب کو دیکھنا پڑے گا جس کے ایک موڑ پر یہ سارا عمل ہو رہا تھا۔ حالی ایک ایسی تہذیب کا پروردہ تھا جس کی بنیاد روحانی تھی۔ یہ تہذیب داخلی اور خارجی طور پر ایک ہم آہنگ تہذیب تھی جس کے تمام اجزا ایک کل سے مربوط تھے۔ اس تہذیب کے اجزا کا باہمی ربط حقیقت کے ایک تصور سے وابستہ تھا جو زندگی کے ہر شعبے میں جاری و ساری تھا۔ یہ حقیقت کا ایک روحانی تصور تھا۔ یعنی یہ تہذیب یقین رکھتی تھی کہ ہمارے حواس کی مادی اور مرئی دنیا سے اوپر ایک دنیا ہے جو غیر مادی اور غیر مرئی ہے۔ اور یہی دنیا انسان کا اصل مستقر ہے۔ چناں چہ حیاتِ انسانی کا مقصد یہ ہے کہ انسان کو اس دنیا کا زیادہ سے زیادہ عرفان حاصل ہو اور وہ اپنی مادی زندگی کو زیادہ سے زیادہ اس غیر مادی اور غیر مرئی دنیا کے مطابق بنا سکے۔ اس تہذیب کی تمام اجتماعی اور انفرادی قدریں حقیقت کے اس تصور سے پیدا ہوئی تھیں اور اسی تصور کے گرد گھومتی تھیں۔ نتیجے کے طور پر یہ تہذیب اجتماعی کلیت کے ساتھ انفرادی کلیت بھی پیدا کرتی تھی اور اس کلیت کا مرکزی استعارہ وہی تھا جسے ہم عشق کہتے ہیں۔ عشق کے معنی تھے انسان کا اپنے پورے وجود کے ساتھ مادی اور مرئی دنیا سے اوپر اٹھنا۔ یہ ایک روحانی عمل تھا۔ یاد رکھیے میں نے پورا وجود کہا ہے جس کے مفہوم میں روح، نفس، عقل، جذبہ، احساس، جبلتیں اور جسم سب شامل ہیں۔ لیکن اب یہ تہذیب اپنی تاریخ میں پہلی بار اس بڑی تبدیلی سے دو چار ہو رہی تھی، جس کی علامت کے طور پر ہم حالی کے مرگِ عشق کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ یہ بڑی تبدیلی ہماری تہذیب میں روحانی انسان کی جگہ افادی انسان کی پیدائش تھی۔ افادی انسان مادی انسان ہی کی ایک شکل ہے جو مادی انسان سے پہلے ظہور کرتا ہے۔ حالی کے عہد میں یہ انسان ظہور کر رہا تھا اور خود حالی کا شعور اس کے دردِ زہ میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ہمارا مطالعہ چوں کہ شعر و شاعری کے ضمن میں ہے، اس لیے ہم صرف شعر و شاعری ہی کو دیکھیں گے۔ حالی کے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کی ابتدا فنونِ لطیفہ کے بارے میں ایک ایسی بے چینی سے ہوتی ہے جو حالی سے پہلے ممکن نہ تھی۔ حالی مقدمے میں سوال اٹھاتے ہیں کہ معاشرے میں کسان خوش ہے کیوں کہ معاشرے کو اس کی ضرورت ہے۔ معمار خوش ہے کیوں کہ معاشرے کو اس کی ضرورت ہے۔ بزاز، بڑھئی اور جولاہا خوش ہے کیوں کہ معاشرے کو اس کی ضرورت ہے۔ لیکن معاشرے میں اس انسان کا کیا مقام ہے جو ایک سنسان ٹیکرے پر بیٹھا بانسری بجا رہا ہے؟

حالی کی زبان سے یہ سوال افادی انسان نے پوچھا ہے۔ حالی جب اس سوال سے دوچار ہوا تو پہلے مبہوت ہو کر رہ گیا۔ حالی کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں تھا۔ کچھ بھی ہو، حالی کی صداقت

درجہ اوّل کی چیز ہے۔ اُس نے اپنی روح میں فیصلہ کیا کہ اسے شاعری چھوڑ دینی چاہیے۔ کیوں کہ واقعی شاعری ایک فضول چیز ہے جس کی حیثیت عیاشی سے زیادہ نہیں۔ حالی نے یہ بھی سوچا کہ شاید اس عیاشی کا اس وقت کوئی جواز ہو، جب قوم کی حالت بہتر تھی۔ لیکن قوم حالی کے زمانے میں جس حالت میں تھی اس میں عیاشی کا تصور بھی حالی کو ہول ناک معلوم ہوا۔ آپ دیکھ رہے ہیں اب معاملہ ترک غزل سے کچھ آگے گیا۔ اب تو پوری شاعری ہی معرض خطر میں تھی۔ شاعری ہی نہیں سارے فنون لطیفہ بلکہ وہ تمام چیزیں جو افادیت کے معیار پر پوری نہ اتریں، مثلاً مذہب! تاریخ کے سفر میں آپ دیکھیں گے کہ جیسے جیسے افادی انسان مادی انسان کی طرف بڑھتا جاتا ہے، یہ سب چیزیں خطرے سے دو چار ہوتی جاتی ہیں۔ حالی کے حساس دل و دماغ ان تمام خطرات کو محسوس کر رہے تھے۔ اندر ہی اندر حالی کے شعور میں مذہب سے لے کر فنونِ لطیفہ تک ہر چیز کی ماہیت اور معیار کے تصورات بدلنے لگے۔ ہمیں یہاں صرف شاعری سے غرض ہے۔ حالی کا فیصلہ ترک شاعری تھا۔

حالی اگر اپنے اس فیصلے پر قائم رہتا تو شاید ہماری بہت سی تہذیبی الجھنیں کم ہو جاتیں اور شاید ہم مسائل کو بہت واضح طور پر دیکھ سکتے۔ لیکن حالی نے شاعری ترک نہیں کی۔ یہ کام اس کے لیے آسان بھی نہیں تھا۔ حالی نے اپنی مشکل یوں آسان کی کہ شاعری کا ایک افادی تصور پیدا کرلیا۔ شاعری وہ ہے جو قوم کی خدمت کرے۔ یہ حالی کے نئے منشور شاعری کا خلاصہ ہے۔ آگے چل کر حالی کی نظم اس منشور شاعری کا ذریعہ اظہار بنتی ہے۔

یوں جدید اردو نظم کا آغاز شاعری کے افادیت پرستانہ تصور کے ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ نظم کی یہ روایت بنیادی طور پر سیاسی، اخلاقی اور اصلاحی شاعری کی روایت ہے اور حالی سے اقبال اور جوش اور پھر وہاں سے ترقی پسندوں تک یہ سلسلہ بڑھتا اور پھیلتا ہی چلا جاتا ہے۔ انتظار حسین نے کسی جگہ بڑے کام کی بات لکھی ہے کہ حالی کے ساتھ ہی ہمارے شعور میں ایسی تبدیلی پیدا ہوئی ہے کہ خالص شاعری کی گنجائش ہی نہ رہی اور کوئی بڑا شاعر صرف شاعری کی بنیاد پر بڑا نہیں بن سکا۔ بہر حال یہ تبدیلی جو کچھ بھی تھی، ہم غزل کی مخالفت کو اس سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ غزل کی شاعری بہر حال افادی شاعری نہیں تھی۔ اب اس بحث کی روشنی میں اگر ہم ترک غزل کو افادی شعور کی پیدائش کا نتیجہ قرار دیں اور نظم کو اس کی علامت بنائیں تو ہماری تاریخ ادب کا یہ معما حل ہو جائے گا کہ ہماری نظم کیوں غالب طور پر افادیت پرستانہ رجحان کی حامل رہی ہے۔ اس میں حالی بھی شامل ہیں، اقبال بھی، اور پوری ترقی پسند تحریک بھی۔ حالی کے شعور کا ایک سرسری جائزہ ہم لے چکے ہیں۔ اب اقبال کو دیکھیے۔ اقبال کی بنیادی کش مکش بھی وہی تھی جو حالی کی تھی۔ انھیں بھی یہ احساس ہوا تھا کہ شاعری کی حیثیت کار بے کاراں سے زیادہ نہیں (جو کام کچھ کر رہی ہیں قومیں انھیں مذاقِ سخن نہیں

ہے)۔ حیرت انگیز طور پر وہ بھی حالی کی طرح ترکِ شاعری کے دروازے تک پہنچتے اور پھر اس سے واپس آتے ہیں۔ واپسی کا حیلہ بھی وہی ہے جو حالی کے یہاں ملتا ہے۔ شاعری کے ذریعے قوم کی خدمت (سوئے قطاری کشم ناقۂ بے زمام را) غور طلب بات یہ ہے کہ دونوں کے یہاں شاعری کی طرف واپسی شاعری کے افادیت پرستانہ جواز کے بعد ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک اور حالی اور اقبال میں فرق یہ ہے کہ جو چیز اقبال اور حالی کے یہاں جواز کی حیثیت رکھتی ہے وہ ترقی پسند تحریک کے تصورِ حقیقت میں شامل ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں وہ کش مکش نہیں ہے جس سے حالی اور اقبال دو چار ہوئے تھے۔ اس لیے شاعری کی افادیت ان کے تصورِ شاعری کا بنیادی عنصر ہے۔ نہ صرف تصورِ شاعری کا بلکہ تصورِ زندگی کا بھی۔ وہ افادی انسان جو اقبال اور حالی کے تصور میں اپنی پیدائش کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہا تھا، ترقی پسند تحریک میں پوری طرح ظہور کر لیتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ یہ خالص مادی انسان ہے۔ یوں جدید اردو نظم کی پوری تاریخ اپنے غالب حصہ میں حالی سے ترقی پسندوں تک ایک ہی سفر کے مختلف ارتقائی منازل سے گزرتی ہے۔ یعنی افادی انسان سے مادی انسان تک۔

یہاں پہنچ کر ہم حالی کا سوال اپنے الفاظ میں دہراتے ہیں۔ مادی انسان کو شاعری کی کیا ضرورت ہے؟ شاعری کی ماہیت اور قدر و قیمت کے تمام جدید نظریات اسی سوال کے جواب کی مختلف کوششوں سے پیدا ہوتے ہیں، لیکن یہ ایک الگ بحث ہے۔

ہاں تو ذکر تھا حالی کے مرگِ عشق اور ترکِ غزل کا۔ اس کے معنی ہمارے نزدیک یہ ہیں کہ حالی میں کسی سبب سے اس روحانی عمل کا خاتمہ ہو گیا۔ جو انسان کو مادی دنیا سے اوپر اٹھاتا ہے۔ حالی افادی انسان کے چکر میں آ گیا اور یہاں سے اس کسریت کی بنیاد پڑی جو پچھلے سولہ سترہ برس سے میرا موضوع ہے۔ حالی میں جو چیز پورے وجود سے الگ ہوئی وہ عقل تھی۔ یقیناً یہ عمل حالی کی ذات تک محدود نہیں تھا بلکہ پورے معاشرے میں اپنی جگہ بنا چکا تھا۔ اگر ہم شاعری کے ساتھ ساتھ ان نثری تحریروں کا بھی جائزہ لیں جو حالی کے عہد میں رونما ہوئیں، تو ہمیں اس پورے عمل کی تفصیلات بہت آسانی سے مل جائیں گی۔ یہ روحانی انسان کی موت کا عمل تھا۔ روحانی انسان مر رہا تھا اور اس کی جگہ عقلی انسان پیدا ہو رہا تھا۔ سرسید تحریک اسی عقلی انسان کی تحریک تھی۔ فتح محمد ملک نے اپنے ایک خیال انگیز مضمون ''تمیزدار بہو کی بدتمیزی'' میں پورے عمل کا بہت دلچسپ تجزیہ کیا ہے۔

بہر حال حالی کی غزل حالی کے عشق سے پیدا ہوئی تھی اور حالی کی نظم حالی کی عقل سے۔ اس نظم کے موضوعات سیاسی، اخلاقی اور اصلاحی تھے۔ ان میں وہ انسان غائب ہو گیا تھا جو حالی کی غزل میں ملتا ہے اور اس کی جگہ عقلی، افادی اور اصلاحی انسان نے لے لی تھی۔ صرف حالی ہی نہیں، اس دور کی تمام نظمیں بنیادی طور پر انھیں عناصر سے بھری ہوئی ہیں۔ یہ جدید نظم کا بہت مصنوعی اور بے

جان دور تھا اور حالی کی ''مناجاتِ بیوہ'' کے سوا اس شاعری میں اور کوئی چیز ایسی نہیں ہے جسے اس عہد کے کفارے کے طور پر پیش کیا جائے۔ شاید ہماری شاعری، نظم کے امتیاز سے قطع نظر اُس دور میں ختم ہو جاتی، اگر ہم بہت جلد افادی انسان کے عقلی دور سے گزر کر اس کے جذباتی دور میں داخل نہ ہو جاتے۔

آپ مجھے اجازت دیں اگر یہاں میں ایک چھوٹی سی بات اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت میں کہتا چلوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ مادی تہذیب اپنے خالص رنگ میں قائم نہیں رہ سکتی، اگر وہ کسی نہ کسی طور پر روحانیت کا دھوکا نہ پیدا کرتی رہے۔ کیوں کہ مادیت اور حقیقی تہذیب دو متضاد چیزیں ہیں۔ حالی کے ساتھ ہم مادی تہذیب کے افادی دور میں داخل ہوئے تھے۔ اگر یہ دور کسی طرح اپنی پوری مادیت کے ساتھ برہنہ ہو جاتا تو آپ دیکھتے کہ تہذیب اپنے تمام مظاہر کے ساتھ غائب ہو گئی۔ لیکن تاریخی طور پر ایسا نہیں ہوا۔ نہ ہمارے یہاں، نہ باہر کی دنیا میں، کیوں کہ مادیت اپنی بقا کے لیے فریب نظر کی ایک دنیا پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ وہ روحانی انسان کو موت کے گھاٹ اُتارنے کے بعد ہمیشہ ایک ایسا انسان پیدا کرتی ہے جو روحانی انسان کا دھوکا دیتا ہے۔ جذباتی انسان۔ جدید تہذیب کے تمام مظاہر اسی انسان کے پیدا کردہ ہیں، اور اسی کی وجہ سے زندہ ہیں۔ ابھی ہم دیکھیں گے کہ جدید نظم کے ابتدائی دور کے بعد کس طرح اس جذباتی انسان نے شاعری کو دوبارہ سہارا دیا۔

حالی اور اس کے دور کے عقلی انسان نے جس قسم کی شاعری پیدا کی وہ ہمارے سامنے ہے۔ یہ سیاسی، اخلاقی، اصلاحی شاعری تھی۔ یعنی اس کے پیچھے افادی انسان کام کر رہا تھا۔ لیکن اور ایک دھوکے کے طور پر بھی اس کا قائم رہنا مشکل تھا۔ چناں چہ وقت آتے ہی اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہو گیا۔ اس ردِ عمل کی دو شکلیں تھیں، جن میں اہم تر شکل وہ ہے جسے ہم غزل کا احیا کہتے ہیں۔ یہ افادی انسان کے خلاف پہلی بغاوت تھی۔ حسرت نے اس بغاوت کا پھریرا بلند کیا، اور ہم حیرت کے ساتھ دیکھتے ہیں کہ اس پھریرے پر روشن حروف میں وہی ایک لفظ لکھا ہوا ہے جسے حالی نے مردود قرار دیا تھا ـــــ عشق!

عشق کے بارے میں، میں کہہ چکا ہوں کہ ہماری تہذیب میں یہ انسان کا اپنے پورے وجود کے ساتھ جس میں روح، نفس، عقل، جذبہ، احساس، جبلتیں، سب شامل ہیں، مادی اور مرئی دنیا سے اوپر اٹھنے کا عمل ہے۔ تو کیا حسرت اس عشق تک پہنچ جاتے ہیں، افسوس کہ حسرت سے اپنی ساری عقیدت کے باوجود میرا جواب نفی میں ہے۔ حسرت اگر اس عشق کے حصول میں کامیاب ہو جاتے تو بہت بڑے شاعر ہوتے لیکن حسرت کی عظمت یہ ہے کہ ایک ایسے دور میں جب ہمارا اجتماعی شعور روحانی تہذیب کی کلیت سے روگردان ہو چکا تھا، وہ پورے انسانی وجود کے تقاضوں سے باخبر ہیں۔ حسرت کی عارفانہ، عاشقانہ، فاسقانہ شاعری کی مشہور تقسیم یاد کیجیے۔ عام طور پر اسے یہ سمجھا جاتا ہے کہ حسرت نے شاعری کو تقسیم کر دیا ہے۔ لیکن دراصل اس کے پیچھے یہ تصور ہے کہ ''پوری شاعری'' کن

اجزا سے تخلیق ہوتی ہے۔ حسرت اپنے پورے وجود کے تقاضوں کو پورا کر سکے نہ پوری شاعری کے۔ لیکن اس دور میں یہ کم نہیں تھا کہ وہ اس کے اجزا کا احساس رکھتے تھے۔ اس زاویہ نظر سے دیکھیے تو حسرت کا عشق، حسرت کا تصوف، حسرت کی سیاست، سب سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ بس اس احساس کے ساتھ کہ کاش وہ ان سب چیزوں کو جوڑ کر اپنے پورے وجود کے ساتھ اوپر اٹھ سکتے، اور اپنی شاعری کو اس عمل کا آئینہ بنا سکتے۔ بہر حال حسرت سے نئی غزل کا آغاز ہوتا ہے اور اس کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے تو وہ مجموعی طور پر ''جذباتی'' انسان کا راستہ ہموار کرتی نظر آتی ہے۔ جگر اس کی بہت واضح مثال ہیں۔ ویسے تو ان کے ہاں بھی بہت سے روایتی اثرات ملے جلے ہیں، یہی حال فانی کا ہے۔ اصغر تصوف کے شاعر سمجھے جاتے ہیں مگر دراصل وہ تصوف کی فضا کے شاعر ہیں اور ان کی غزل ایک طرح کی جذباتی ہرّیت پرستی ہی پیدا کرتی ہے۔ یگانہ اس جذباتی انسان کے خلاف جذبات شکنی کا ایک ردِ عمل ہیں۔ فراق بہت پیچیدہ شاعر ہیں اور ان کا تجزیہ ایک الگ مضمون چاہتا ہے۔ لیکن بہر حال اپنی شاعری کے عام پسند حصے میں وہ بھی جذبات پرستی سے خالی نہیں ہیں۔

مذکورہ ردِ عمل کی دوسری شکل نظم میں رونما ہوئی۔ یہ ان نظموں کا ظہور تھا جن کے موضوعات سیاسی، اخلاقی اور اصلاحی نہیں تھے۔ یہ نظمیں چھوٹے چھوٹے جذباتی مسائل پر لکھی گئی ہیں اور جدید اردو نظم کے مرکزی دھارے سے کٹی ہوئی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ جدید غزل کی طرح یہ بھی اس مرکزی مسئلے کی براہ راست پیداوار نہیں ہیں جو حالی کے شعور کا پانی پت بنا ہوا تھا۔ یعنی شعر کی افادیت۔ چناں چہ افادی نظم نگاری کی اس بڑی شاہراہ پر جو حالی سے اقبال تک پہنچتی ہے، ان کی حیثیت ایک چھوٹی سی پگڈنڈی کی ہے جس پر اکا دکا مسافر سفر کرتا ہو — عظمت اللہ خاں، نادر کاکوروی اور ان کے ساتھ دوسرے شعرا اسی ردِ عمل کا مظہر ہیں۔ غالباً اب ہم ۳۶ء کی تحریک کے بہت قریب پہنچ گئے۔

آیئے آگے بڑھنے سے پہلے اپنے لمبے کیے ہوئے سفر پر ایک نظر ڈال لیں:

(۱) غزل کی مخالفت کا محرک افادی شاعری کا تصور تھا۔ حالی نے غزل کو اس کے عشق سمیت غیر افادی قرار دیا اور اپنی نئی شاعری کے منشور کا ذریعہ اظہار نظم کو قرار دیا۔

(۲) عشق جو پورے وجود کی کلیت کا استعارہ تھا، اس کے رَد کرنے سے پہلے عقل پرستی اور پھر جذبات پرستی کے رجحانات پیدا ہوئے۔

(۳) ردِ عمل کے طور پر نئی غزل پیدا ہوئی، اور ''غیر افادی'' نظموں کے دور کا بھی آغاز ہوا۔

(۴) ان سب تبدیلیوں کے پیچھے انسان کا ایک نیا تصور کام کر رہا تھا جس کی پہلی شکل افادی انسان ہے اور آخری شکل مادی انسان۔

۱۹۳۶ء کی تحریک مادیت ہی سے پیدا ہونے والے مادیت کے دوسرے ردِ عمل کی تحریک

ہے بلکہ عمل اور ردعمل، دونوں کی۔ پہلا ردعمل جذباتی تھا ۱۹۳۶ء کی تحریک کا انسان نیچے اتر جاتا ہے۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک جذباتی انسان کے بجائے، جبلی انسان کی دریافت کرتی ہے۔ اس جبلی انسان کا مطلب دو چیزیں بنتی ہیں: (۱) جنس اور (۲) بھوک۔ میں اپنے مضمون ''غزل، مظفر اور ہندوستان'' اور ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں مختلف زاویوں سے اس تحریک کا تفصیلی جائزہ لے چکا ہوں۔ اب دو ایک باتوں کے اضافے کے ساتھ اس تحریک کے بارے میں میری رائے یہ ہے۔ سرسید تحریک کے بعد یہ سب سے بڑی ادبی تحریک تھی۔ جس کے سارے پھل میٹھے ثابت ہوئے۔ اس تحریک نے خالی خولی جذبات پرستی کے اس ماحول میں جو ۱۹۲۰ء سے شروع ہوگیا تھا اور جس نے رومان اور جمال پرستی کی دھند میں زندگی کے حقائق سے چشم پوشی اختیار کی تھی، زیادہ ٹھوس مسائل کی طرف توجہ کی۔ دوسرے لفظوں میں ۱۹۳۶ء کا جبلی انسان، جذباتی، رومانی، جمالیاتی انسان کے مقابلے میں زیادہ خود آگاہ اور حقیقت آشنا تھا۔ یقیناً اس تحریک میں کچھ خامیاں بھی تھیں، جنھیں نظر انداز نہیں کرنا چاہیے، مثلاً اس تحریک میں جنس کے نام پر جنسی نمائش پسندی اور بھوک کے نام پر سیاسی نعرہ بازی بھی ہوئی۔ لیکن ایسی خامیاں ہر بڑی تحریک کا حصہ ہوتی ہیں۔ اب میں مسئلہ زیر بحث کی روشنی میں اس تحریک کے رویے کو بیان کرتا ہوں۔ اس تحریک کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ اس نے بات جنس اور بھوک کے عام تجربے سے شروع کی اور اس کی روشنی میں انسان کی ایک نئی تعریف پیش کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اس تحریک کے دو حصے ہوگئے۔ جنس کو بنیاد بنانے والے ایک طرف ہوگئے اور بھوک کو بنیاد بنانے والے دوسری طرف۔ مؤخرالذکر گروہ نے، جو ترقی پسند کہلاتا ہے، انسان کی نئی تعریف حالی کے افادی اور عقلی انسان کو بنیاد بنا کر ہی کی، اور اس کو مادی انسان کا پیش رو قرار دیتے ہوئے تاریخی ارتقا کی نشان دہی کی۔

ظاہر ہے یہ وہی نقطۂ نظر تھا جو مارکس کی تاریخی مادیت نے پیش کیا ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک کا نیا انسان معاشی انسان تھا ترقی پسندوں نے اس انسان کو بنیاد بنا کر جو ادب پیش کیا اس پر بہت سے اعتراض ہوئے، مثلاً ایک اعتراض جس نے نمایاں اہمیت حاصل کی، یہ تھا کہ ترقی پسندوں نے بات تو تجربے کو بنیاد بنا کر شروع کی تھی لیکن بہت جلد تجربے کو چھوڑ کر نظریہ پرستی کا شکار ہوگئے۔ پھر نظریے اور ادب کے تعلق پر بہت بحثیں ہوئیں مگر طرفین ایک دوسرے کو اپنی بات کا قائل نہ کر سکے۔ ترقی پسند اپنے ''نظریے'' پر قائم رہے اور تجربہ پرست اپنے مسلک پر کہ وہ اپنے تجربے کے سوا کسی بنے بنائے فارمولے کو قبول نہیں کریں گے۔ یہ نقطۂ نظر ایک باقاعدہ تحریک کی صورت میں حلقۂ ارباب ذوق نے اختیار کیا۔ حلقۂ ارباب ذوق کے بیشتر ادیب جبلی انسان کے جنسی پہلو پر زور دیتے تھے۔ میراجی اور راشد نے جنس کو انسانی وجود کی نئی تفتیش کا ذریعہ بنایا اور اپنے تجربے کے ذریعے انسان کی کسی نئی تعریف پر پہنچنے کی کوشش کرتے رہے۔ اُن کے سامنے چوں کہ کوئی بنا بنایا

فارمولا یا فلسفہ نہیں تھا اس لیے ان کی کوشش کوئی فوری نتیجہ پیدا نہیں کر سکی۔

اب اس بحث سے میرے موضوع کا تعلق یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء کی تحریک نے اپنے شعری اظہار کے لیے نظم کو منتخب کیا، ترقی پسندوں نے بھی اور حلقہ ارباب ذوق والوں نے بھی۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ ترقی پسند نظم افادی شاعری کے اس بڑے دھارے سے تعلق رکھتی ہے جو حالیؔ سے شروع ہو کر جوشؔ اور اقبالؔ تک پہنچتا ہے، جب کہ حلقہ ارباب ذوق والے نظم کی اس روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو اس دھارے سے الگ اپنے جذبات کی تشکیل کر رہی تھی۔ اس غیر افادی نظم کا پہلا دور صرف جذباتی تجربات تک محدود تھا۔ لیکن اب ایک نئے انسان کی تلاش میں اسے زیادہ بڑے مسائل سے نبرد آزما ہونا تھا۔ چناں چہ میراجیؔ، راشدؔ اور ان کے ساتھیوں کی نظمیں اس روایت کو ترقی دے کر کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہیں۔ غزل اس سفر میں بہت پیچھے رہ گئی۔ حسرتؔ سے یگانہؔ تک جو لوگ موجود تھے وہ بہت پرانے دور سے تعلق رکھتے تھے۔ فراقؔ سنگم پر کھڑے ہوئے تھے مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جدید اردو نظم اپنی تاریخ کے اُس دور میں جن مسائل سے دوچار ہو گئی تھی۔ غزل میں ان کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں تھی۔ اس کی بڑی وجہ غزل کی ہیئت تھی۔ چناں چہ اس دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کی ہیئت پر پہلے سے زیادہ سخت حملے ہوئے اور اسے پوری طرح رد کر دینے کا نعرہ لگایا گیا۔ تھوڑی دیر کے لیے غزل نے میدان چھوڑ دیا۔ اور نظم نے سچ مچ ایک فاتح کی صورت اختیار کر لی۔ لیکن شاید حقیقت یہ ہے کہ غزل عارضی شکست کھانے کے بعد اپنی کمین گاہ میں نئے حملے کے لیے کسی موقعے کی منتظر تھی۔

میں اس سے پہلے دکھا چکا ہوں کہ نظم نگاری کے پہلے دور کے بعد غزل نے جذباتی رنگ اختیار کر کے اپنے پہلے ردِعمل کا اظہار کیا تھا۔ غزل نے اپنے دوسرے ردِعمل کا اظہار اس طرح کیا کہ سیاسی مسائل کو قبول کرنے لگی لیکن اس شرط کے ساتھ کہ غزل کے رموز و علائم اپنی جگہ قائم رہیں۔ یہ کوشش فراقؔ کے یہاں بھی ملتی ہے، اور جگرؔ کے آخری دور کی شاعری میں بھی۔ فیضؔ کی غزلیں بھی اسی رنگ میں ہیں اور ان کے ساتھ دوسرے چھوٹے بڑے شاعروں کے یہاں بھی یہی رنگ ملتا ہے سوائے مجروحؔ کے، جنھوں نے بالکل ڈھکے طور پر اپنی غزل کو ترقی پسند نظم کا ضمیمہ بنا دیا تھا۔ بہر حال یہ دور بہ حیثیت مجموعی غزل کی پسپائی کا دور تھا کہ ۱۹۴۷ء آ گیا۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کی طرح ۱۹۴۷ء بھی ہمارے اجتماعی شعور میں دو ایک بنیادی تبدیلیوں کا مظہر ہے۔ ۱۸۵۷ء میں روحانی انسان کی جگہ افادی انسان نے لی تھی جو عمل و ردِعمل کے ایک سلسلے سے گزرنے کے بعد ترقی پسند تحریک کے معاشی انسان تک پہنچا تھا۔ معاشی انسان کی جو شکل ادب میں مقبول ہوئی تھی وہ انقلابی انسان تھا۔ انقلابی انسان معاشی انسان کی وہ شکل ہے جس میں مادیت کے باوجود آدرش پرستی موجود ہے۔ یہ انسان معاشی مسئلے کو انسانیت کا بنیادی مسئلہ سمجھتا

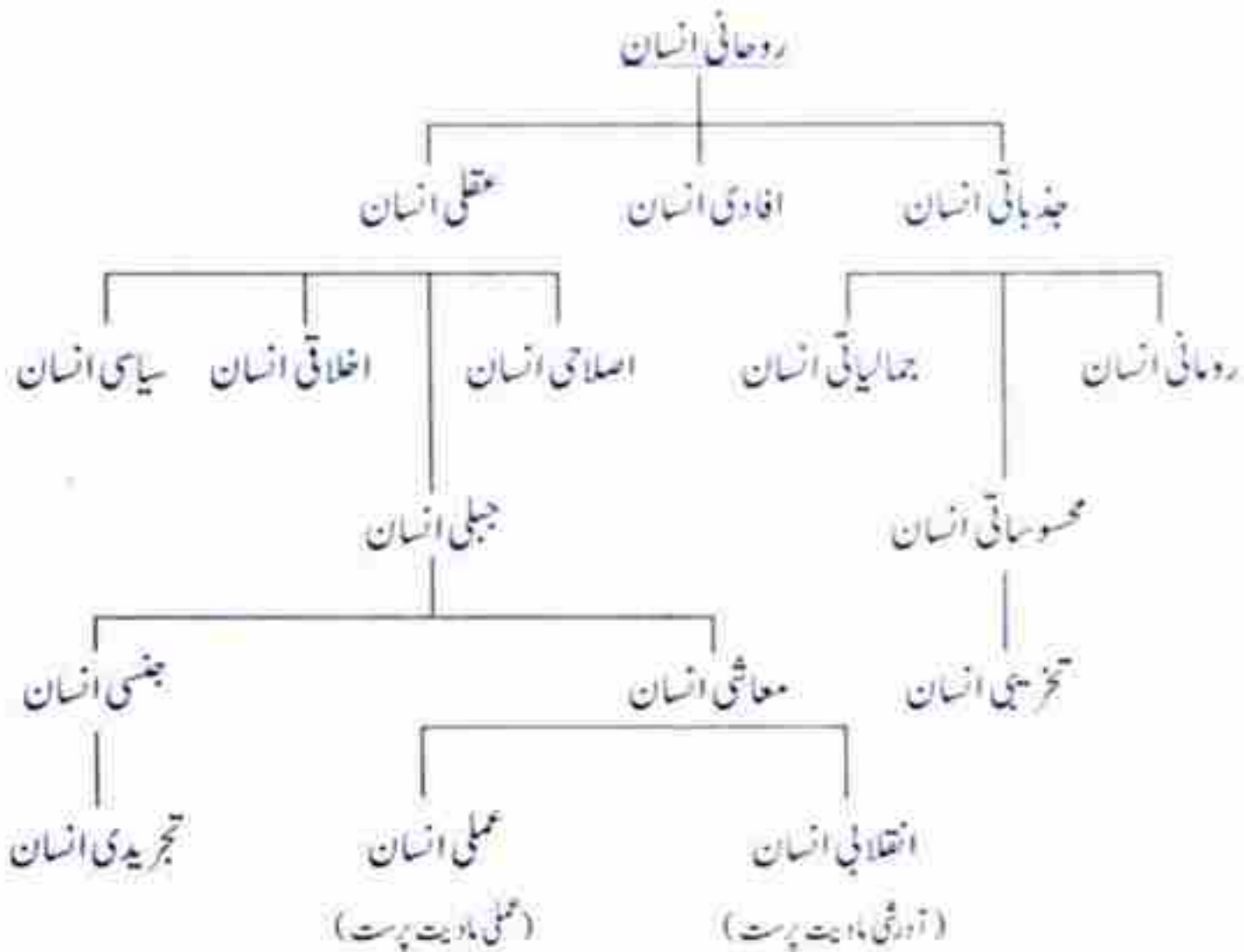
ہے لیکن اس کے حل کے لیے انقلاب کا راستہ ڈھونڈتا ہے جو آدرش پرستی کی ایک شکل ہے۔ انقلاب کے معنی ہیں ایک ایسی تبدیلی جو سب کے لیے ہو۔ انقلابی انسان صرف اپنی معاشیات ٹھیک نہیں کرنا چاہتا بلکہ سب کی بھوک اُس کا مسئلہ ہے۔ مگر اس کے معنی صرف اپنا پیٹ بھرنے کے نہیں ہیں بلکہ ایک ایسا نظام قائم کرنا ہے جو سب کا پیٹ بھرے۔ یہی اس کا آدرشی پہلو ہے۔ ترقی پسند شاعر میرے نقطۂ نظر کو قبول نہ کریں لیکن خالص مادی نقطۂ نظر سے سب سے پہلی مادی بات یہ ہے کہ میرا پیٹ بھرے۔ ترقی پسندوں کی مادیت آدرشی مادیت تھی لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد ہمارے شعور میں خالص مادیت نے ایسی جگہ حاصل کرلی کہ آدرشی مادیت کچھ شکست کھانے لگی۔ اسباب جو کچھ بھی ہوں ہر محاذ پر انقلابی انسان پسپا ہونے لگا اور ایک وقت ایسا آگیا جب ترقی پسند تحریک کی موت اُس کے بڑے بڑے حامیوں اور بانیوں کو بھی نظر آنے لگی۔ پاکستان میں تو خیر یہ کہا جاتا ہے کہ یہاں ترقی پسند تحریک پر پابندی لگ گئی لیکن ہندوستان میں کیا ہوا۔ مجنوں گورکھ پوری کہتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک نے اپنا مقصد پورا کرلیا اور ہمارے اجتماعی شعور کو تبدیل کرگئی۔ لیکن ترقی پسند تحریک کے ایک دکھ بھرے نکتہ چین کی حیثیت سے میرا سوال یہ ہے کہ کیا ترقی پسند تحریک کا مقصد یہ تھا کہ ہر شخص معاشی مسئلے کو بنیادی مسئلہ قرار دے کر صرف اپنا پیٹ بھرنے لگے؟ تاریخ کی بوالعجبی بھی کیا چیز ہے۔ انقلاب کی موت کا دکھ بھی میرے جیسے انقلاب دشمنوں کو کرنا پڑتا ہے۔ خیر، تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ ۱۹۴۷ء ہمارے اجتماعی شعور میں جو تبدیلی لے کر آیا اس نے انقلابی انسان کو پیچھے دھکیلنا شروع کیا۔ جنسی انسان بھی شاید میراجی کے حشر کو دیکھ کر خائف ہوگیا تھا۔ رومانی، جمالیاتی، جذباتی انسان اختر شیرانی، مجاز اور ان کے ساتھیوں کے ساتھ ٹھکانے لگ گیا۔ نظم جو بہت آگے بڑھ گئی تھی، اس مقام پر ٹھٹھک کر کھڑی ہوگئی۔ غزل شاید اس موقعے کی منتظر تھی۔ اس نے ناصر کاظمی اور ان کے آگے پیچھے آنے والے بہت سے شاعروں کے ساتھ اپنا تیسرا ردِعمل پیش کیا۔ وہ جذباتی انسان سے بھی نیچے اتر کر محسوساتی انسان کی تلاش کرنے لگی۔

۱۹۴۷ء کے بعد غزل کا جو دور شروع ہوتا ہے اور چھوٹی بڑی تبدیلیوں کے ساتھ ۱۹۷۳ء تک پہنچتا ہے۔ وہ محسوساتی انسان کا دور ہے۔ جذباتی انسان اور محسوساتی انسان میں فرق یہ ہے کہ جذباتی انسان روحانی انسان کی طرح ہم آہنگ وجود نہیں رکھتا لیکن اس کی ذات کے مختلف اجزا جذبات کے تابع ہوتے ہیں۔ جب کہ محسوساتی انسان میں جذبات بھی کسریت کا شکار ہوجاتے ہیں۔ جذبات کا کم از کم ایک مرکزِ ثقل ہوتا ہے جب کہ محسوسات عارضی اور لمحاتی ہوتے ہیں۔ جدید غزل کے محسوساتی انسان کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ لمحہ لمحہ جیتا ہے اور اپنی ذات میں کسی ایسی مرکزیت کی تلاش نہیں کرتا جو اُس کے وجود کے مختلف اجزا کو مربوط کردے۔ یہ محسوساتی انسان اس وقت تک پورے انسان کی سب سے چھوٹی کسر ہے۔ ناصر کاظمی، شہزاد احمد، احمد مشتاق،

فرید جاوید، اطہر نفیس، عبید اللہ علیم وغیرہ اسی محسوساتی انسان کے نمائندے ہیں۔ لیکن میری بات شاید مکمل نہ ہوگی اگر میں غزل گوئی کے ایک اور رجحان کا ذکر نہ کروں جو ۱۹۵۷ء کے لگ بھگ ظہور میں آیا، اور جس کی بھرپور نمائندگی ظفر اقبال اور ان کی قبیل کے دوسرے شعرا کرتے ہیں۔ یہ غزل کی سب سے بدنام شکل ہے۔ کیوں کہ اس غزل کے پیچھے جو انسان کام کر رہا ہے وہ انسانوں کی ان تمام شکلوں سے مایوس ہو کر، جو پچھلے سو سال میں ظہور پذیر ہوئی ہیں، اب صرف توڑ پھوڑ پر اتر آیا ہے۔ وہ ہر موجود رویے کے خلاف ہے اور اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے انسان کی ہر شکل کی تخریب کرنا چاہتا ہے۔ اس کا مجموعی رویہ طنز، مزاح، تضحیک، پھکڑ پن سے بھرپور ہے۔ وہ ہر چیز کا منہ چڑاتا ہے۔ ہر چیز پر کیچڑ اُچھالتا ہے۔ ہر خیر کو مسخ کرتا نظر آتا ہے۔ محسوساتی انسان کے بعد تخریبی انسان کا ظہور اس بات کی علامت ہے کہ انسان کی نئی تعریف کی ہر کوشش ناکام ہو چکی ہے۔ بشیر بدر، محمد علوی، انور شعور اور ان کے ساتھ کئی اور نام اسی تخریبی رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس موقعے پر میں یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ بعض حلقوں میں احمد ہمدانی کی غزل کی مقبولیت اس سارے خلفشار میں لوگوں کی اس خواہش کا مظہر ہے کہ انسان کی کسی پرانی شکل کو قبول کرلیا جائے۔ احمد ہمدانی کی غزل میں فراق کی آواز کی بازگشت ہماری اس خواہش کو طمانیت بخشتی ہے۔

معاف کیجیے، میں نے نظم کی ایک بڑی روایت کے ذکر کو پیچھے چھوڑ دیا۔ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں راشد اور میراجی کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے میں نے لکھا تھا میراجی مر گئے اور راشد کہیں کھو گئے۔ لیکن راشد صاحب نے از راہِ کرم مجھے اطلاع دی کہ ایسا نہیں ہے۔ ان کی اس یقین دہانی کے بعد میں نے غور کیا تو راشد کو ''ماورا'' سے آگے پایا۔ ''ایران میں اجنبی'' میں راشد یقیناً آگے بڑھے ہیں۔ ان کا سفر جنس کے ذریعے انسان کی ایک تفتیش سے شروع ہوا تھا۔ لیکن اپنی دوسری تصنیف میں انھوں نے عہدِ جدید کے انسان کی تنقید کو اپنا موضوع بنایا اور اُس کی پارہ پارہ زندگی کی نشان دہی کی۔ حلقے کے دوسرے لوگ جو میراجی کی حیثیت کو لے کر چلے تھے، نئے انسان کی تلاش سے مایوس ہو کر انسان کی پرانی شکلوں کی طرف لوٹ گئے اور اپنے مضمون کا مداوا تصوف اور دوسرے روحانی اعمال میں ڈھونڈنے لگے۔ مختار صدیقی اور یوسف ظفر اس کی مثال ہیں۔ ان میں سے ''چھوٹے'' ضیا جالندھری تھے۔ وہ اپنے ساتھیوں کے مقابلے میں زیادہ تیز دم ثابت ہوئے۔ ''سرِ شام'' سے ''نارسا'' تک وہ برابر آگے بڑھتے رہے ہیں لیکن اب ان کی نظمیں اسی مرکزی تفتیش سے ہٹ کر جو میراجی اسکول کی بنیاد تھی، زیادہ سیاسی رنگ اختیار کرتی جا رہی ہیں۔ اس سلسلے میں دو تین تازہ نظمیں جن میں سے ایک آدھ شائع بھی ہوئی ہے، میں نے سنی ہیں، یہ بڑی خوب صورت نظمیں ہیں۔ لیکن ان میں میری حالیہ تفتیش کے لیے کسی مواد کا سراغ نہیں ملا۔ البتہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ ترقی

پسندوں کی شکست کے بعد انقلابی انسان کی سیاسی شکست کے موضوع کو انھوں نے بہت خوبی سے گرفت میں لیا ہے۔ یہ کام ترقی پسندوں کو کرنا چاہیے تھا مگر چوں کہ وہ اس کا اعتراف نہیں کرتے اور اپنے تجزیے کو دیکھنے کی بجائے نظریاتی دفاع کو ضروری سمجھتے ہیں، اس لیے یہ سعادت بھی ایک غیر ترقی پسند کے حصے میں آئی ہے۔ ضیا کا یہ کارنامہ داد کے قابل ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد جدید نظم کا دوسرا رجحان وہ ہے جس کی نمائندگی افتخار جالب، جیلانی کامراں، محمد سلیم الرحمن، انیس ناگی اور ان کے دوسرے ساتھی کرتے ہیں۔ ہم اپنی تفتیش کے پچھلے مرحلے میں جبلی انسان تک پہنچے تھے۔ جدید نظم کے اس حالیہ دور میں یہ انسان بھی غائب ہو جاتا ہے۔ اب ہم انسان کے بجائے اُس کی ایک تجریدی شکل سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ تجریدی انسان گوشت پوست کا وجود نہیں رکھتا۔ اب اس کی حیثیت صرف ایک ریاضی کی مساوات کی ہے جو نہ عقل کی زبان بولتا ہے، نہ جذبات کی، نہ محسوسات کی۔ اس کی زبان ریاضی کے ہندسوں کی طرح علامتی اور غیر شخصی ہے۔ محسوساتی انسان اور تخریبی انسان کی طرح یہ تجریدی انسان بھی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ روحانی انسان کی موت کے بعد نئے انسان کا جو سفر شروع ہوا تھا، وہ ایک ایسی منزل پر پہنچ گیا ہے جس کے آگے کوئی راستہ نظر نہیں آتا۔ میں نے اب تک جو بحث کی ہے اس کی وضاحت کے لیے نئے انسان کے سفر کا نقشہ ملاحظہ فرمایئے:

اس نقشے کے مطابق ہم روحانی انسان سے گزر کر خالص مادیت پرست انسان تک پہنچ چکے ہیں جسے میں عملی مادہ پرست کہتا ہوں۔ چوں کہ شعروادب کسی نہ کسی طرح انسانی روحانیت کا حصہ ہے اس لیے عملی مادیت پرست انسان کو اس کی ضرورت نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ یہ انسان ہی نہیں ہے، حیوان کی صرف ایک شکل ہے۔ ممتاز حسین نے کہا تھا، انسان ایک روحانی حقیقت ہے مگر افسوس ترقی پسندوں کو یہ بات بہت دیر میں یاد آئی۔ بہرحال انسان کے اس سفرنامے کو بین الاقوامی پس منظر میں سمجھنا ہو تو عسکری صاحب کا معرکہ آرا مضمون ''مشرق و مغرب کی آویزش'' ملاحظہ کیجیے۔ اس مضمون میں دیے ہوئے نقشے کے مطابق نئے انسان کا سفرنامہ یوں ہے:

——— خدا مر گیا۔ (نٹشے)

——— انسانی تعلقات کا ادب مر گیا۔ (لارنس)

——— انسان مر گیا۔ (مالرو)

اب بتائیے میرا یہ احساس درست ہے یا نہیں کہ کوئی وقت جاتا ہے جب نظم باقی رہے گی نہ غزل۔ لیکن ٹھہریے۔ ایک اطلاع یہ ہے کہ راشد صاحب ''لا مساوی انسان'' میں، انسان کی کسی نئی تعریف کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے ہیں۔ خدا کرے وہ کامیاب اور بامراد لوٹیں۔ امید پر دنیا قائم ہے۔ لیکن ان کی واپسی تک میں اپنے مفلر والے حالی کو اس بصیرت کی داد تو دے ہی دوں جس نے نئی شاعری کی ''داغ بیل'' ڈالنے کے باوجود دھڑکتے ہوئے دل کے ساتھ کہا تھا، ''شاعری نئی ہو یا پرانی، چلتی نظر نہیں آتی۔''

(ماہنامہ ''نیا دور''، کراچی، شمارہ ۶۱۔۶۲)

○

# مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

آدم اور حوا کی اولاد نے دنیا میں ہزاروں سوانگ رچائے اور لاکھوں بہروپ بھرے۔ ان میں ایک روپ عاشق اور معشوق کا بھی ہے۔"سائنٹفک" نقطۂ نظر سے دیکھیے تو بات کچھ بھی نہیں، فطرت کا مقصود صرف اتنا تھا کہ حیات کا تسلسل نہ ٹوٹنے پائے۔

اُس نے انسانوں اور حیوانوں کو نر اور مادہ کے جوڑوں میں بانٹ دیا۔ مرد اور عورت ایک حیاتیاتی ضرورت سے مجبور ہو کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور فطرت کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ پھر اس میں "عشق عاشقی" کی گنجائش کہاں سے نکلی؟ — اور ذرا ان بلند تصورات کو دیکھیے جو عشق سے منسوب ہیں۔ صوفی شعرا نے عشق کے ڈانڈے معرفت سے ملا دیے:

تمھیں سچ سچ بتا دو کون تھا شیریں کے پیکر میں
کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہ کن کیوں ہو

بات دراصل یہ ہے کہ تمام انسانی تہذیب ایک جھوٹ ہے یا ایک طرح کی خود فریبی۔ انسان نے اپنی حیوانی فطرت پر ایک غلاف چڑھایا ہے اور اُس کا نام رکھا ہے انسانیت ہم چاہیں تو اس جھوٹ کے خلاف ایک تحقیر کا رویہ اختیار کر سکتے ہیں، جیسا کہ جناب جوشؔ نے کہا ہے:

اب تک تو فقط دُم ہی جھڑی ہے پیارے

اور چاہیں تو فراقؔ کی طرح نرمی و ہمدردی کا:

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

انسان اور انسانی تہذیب کے بارے میں حقیقت بینی اور حقیقت بیانی کی ساری منزلیں طے کر کے آدمی جب "مگر پھر بھی" کہنے کا حوصلہ پیدا کر لے تب جانیے کہ تہذیب کی طرف پہلا قدم اٹھا۔ تہذیبی زندگی میں انسان کا انسان سے تعلق ہی سب کچھ ہے، اب ذرا دوست احباب، عزیز رشتے دار، ماں باپ، بھائی بہن، عاشق معشوق اور انسانی تعلقات کی جتنی قسمیں اور جتنی صورتیں ہوسکتی ہیں سب کو ذہن میں رکھیے اور غور کیجیے کہ ان کی بنیاد کس چیز پر ہے؟ کوئی نہ کوئی ضرورت یا غرض یا مفاد؟ ذرا اس بنیاد کو بیچ سے نکال دیجیے اور پھر دیکھیے کیا نقشہ نظر آتا ہے:

دیوانہ بہ راہے رود وطفل بہ راہے
یاراں مگر ایں شہر شما سنگ نہ دارد

انسان انسان کے درمیان تعلق کی ابتدائی اور بنیادی صورتیں کسی نہ کسی ضرورت سے پیدا ہوئیں لیکن رفتہ رفتہ انسان نے ان پر جذبات کا گہرا رنگ چڑھا دیا۔ ماں کی محبت، باپ کی شفقت، بھائی بہن کی اُنسیت، دوست احباب کی رفاقت —— یہ سب کتنے مقدس اور قابلِ احترام جذبات ہیں لیکن ان کی اصل حیثیت کیا ہے؟ اور تو اور ماں کی ماتا بھی اکتسابی جذبہ ہے۔ جذبات کا رنگ و روغن ذرا اوپر سے کھرچ دیجیے۔ اندر سے ضرورت، غرض اور مفاد کی وہی کھردری سطح نمودار ہو جائے گی۔ یہاں ایک بار پھر وہی سوال اٹھتا ہے۔ ضرورت، مفاد اور اغراض کی اس دنیا میں خلوص اور محبت کی گنجائش کہاں سے نکلی؟ جب انسان کا ہر تعلق مفاد اور غرض پر مبنی ہے تو پھر کہاں کا خلوص اور کہاں کی انسانیت؟ یوسفؑ کے بھائیوں نے کیا برا کیا جو یوسفؑ کو سکوں کے عوض بیچ دیا۔ جواب اس سوال کا بھی وہی ہے:

بجا درست کہ دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

خیر، تو عرض یہ کر رہا تھا کہ زندگی کی تعمیر اور تہذیب کی تخلیق میں انسان نے جتنے سوانگ رچائے ہیں اور جتنے دھوکے دانستہ کھائے ہیں، عشق و محبت بھی ان میں سے ایک ہے۔ آپ اسے قبول کریں تو یہی سب کچھ ہے اور قبول نہ کریں تو بہ قول یگانہ:

مجھ سے معنی شناس پر جادو
حسنِ صورت حرام کیا کرتا

عشق و محبت کے بارے میں آپ کا رویہ کیا ہے؟ یہ آپ جانیں لیکن شاعری تو تہذیب کی آلۂ کار ہے۔ آپ کو دھوکے کھانے ہیں تو شاعری کی طرف آیئے ورنہ دنیا میں مفید کام اور بہت سے ہیں۔ شاعری تو بقول فراقؔ آپ کو یہی سکھائے گی:

زہد و تقویٰ بھی دھوکے ہیں، علم و عمل بھی دھوکے ہیں
اتنے دھوکے کھانے والے عشق کے دھوکے بھی کھالے

شاعری میں ''عشق'' ایک تہذیبی قدر ہے۔ یہ ایک علامت ہے جس کے ذریعے انسانی تعلقات کی گہرائی، شدت، خلوص، معصومیت اور پاکیزگی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ خواہ وہ تعلق عورت اور مرد کا ہو، خواہ انسان اور انسان کا، خواہ انسان اور کائنات ـــــ کوئی شاعر اس علامت کو کتنی معنویت کے ساتھ استعمال کرتا ہے اس کا انحصار کچھ تو شاعر کی ذاتی صلاحیت پر اور کچھ ان روایات پر ہے جو اُسے تہذیبی ورثے میں ملی ہیں۔ شاعری جتنی بلند ہوتی ہے اس کی علامات بھی اتنی ہی وسعت اختیار کرلیتی ہیں، اُن میں نئے نئے پہلو، نئے نئے رخ اور نئی نئی تہیں پیدا ہوجاتی ہیں، اور پھر جب ہم کسی خاص شاعر یا کسی خاص دور کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانا چاہتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ اُس نے اپنے تہذیبی ورثے سے کیا فائدہ اٹھایا ہے اور اس میں کیا اضافہ کیا ہے۔ آیئے اب ''عشق'' یا ''محبت'' کی علامت کو سامنے رکھ کر نئی اردو شاعری پر ایک نظر ڈالیں۔

ہماری نئی شاعری میں محبت کے متعلق مقبول ترین رویہ وہ ہے جس کا اظہار فیض نے اپنی نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ'' میں کیا ہے۔ فیض نے اس نظم میں اپنے محبوب سے معذرت کی ہے کہ وہ اس سے پہلی سی محبت نہیں کر سکتے۔ محبوب کی تسلی کے لیے فیض نے اس کی وجہ بھی بیان کر دی ہے:

جا بجا کوچہ و بازار میں بکتے ہوئے جسم
ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے
اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجیے

فیض کے محبوب نے ان کی اس معذرت کو قابلِ قبول گردانا یا ''قطعِ محبت'' کا ایک شاعرانہ حیلہ قرار دیا، اس کا علم تو فیض کو ہوگا یا ان کے محبوب کو۔ لیکن ہمارے ناقدوں کو یہ معذرت بہت پسند آئی۔ انھوں نے اسے ایک اخلاقی اور تہذیبی قدر بنا کر ہمارے سامنے پیش کیا۔ اور ان کی سخن فہمی کے طفیل نئی شاعری میں جو شروع سے ناقدوں کی انگلی پکڑ کر چل رہی ہے، ہم اس قسم کی منظر کشی بہ کثرت دیکھنے لگے کہ محبوب تو آغوش کھولے کھڑا ہے اور عاشق صاحب اُٹھ اُٹھ کر بھاگ رہے ہیں کہ پہلے میں دنیا والوں کی مزاج پرسی تو کر آؤں۔

محبت اور ترکِ محبت کی واردات کوئی اچنبھے کی چیز نہیں ہے۔ ''ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے''، کون ایسا ہے جسے محبت کا تجربہ نہ ہوا ہو اور پھر محبت میں دائمی وفا کیشی بھی کوئی لازمی چیز نہیں

ہے۔ زمانے کے ہاتھوں، سماج کے ہاتھوں، عمر کے ساتھ بڑھتی ہوئی خنکیِ جذبات کے ہاتھوں اور کبھی کبھی بغیر کسی سبب کے محض تبدیلی ذائقہ کے لیے ترکِ محبت کی منزل بھی محبت میں آ جاتی ہے۔ فیض صاحب نے اپنے محبوب سے معذرت چاہی اور دنیا کے دوسرے دھندے سنجالنے کا قصد کیا تو اس میں کہنے سننے کی گنجائش ذرا مشکل سے نکلتی ہے۔ کم از کم ہمارے آپ کے لیے۔ لیکن ستم یہ ہوا کہ ہمارے ناقدوں کے حسنِ نظر نے اسے ایک تہذیبی عمل قرار دیا۔ کہا جاتا ہے کہ فیض نے اس نظم میں اپنی شخصیت کو وسعت دی ہے اور غمِ جاناں کے تنگ دائرے سے نکل کر غمِ دوراں کی وسعتوں کی طرف بڑھتے ہیں۔ اردو شاعروں میں یہ توفیق کسے نصیب ہوئی۔ اب کہاں وہ جیسے لوگ ہیں جو کہتے ہیں:

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اس کی دیوار کا سر سے مرے سایا نہ گیا

فیض کے ذہن میں بھی شاید کچھ اسی قسم کی بات تھی۔ محبت کو انھوں نے ایک چھوٹی چیز سمجھا۔ کم از کم اس نظم میں محبت ضرور ایک چھوٹی چیز بن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ایک محبت کے بارے میں میر کا نقطۂ نظر ہے:

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور!

اور دوسری طرف فیض یا زیادہ صحیح لفظوں میں نئی نسل کا نقطۂ نظر ہے۔ میر نے جرأت کی عشقیہ شاعری کو ''چوما چاٹی'' کہا تھا۔ نئی نسل خود محبت ہی کو ''چوما چاٹی'' سمجھتی ہے۔ فیض کے ہاں ''محبت'' کا لفظ قریب قریب انھیں معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ وہ محبوب کو حقائقِ حیات کی تصویریں دکھاتے ہیں۔ زندگی کی سنجیدہ ذمہ داریوں کی طرف اشارے کرتے ہیں اور پھر یہ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ محبت اور زندگی کی سنجیدہ ذمہ داریاں ایک ساتھ نہیں نبھ سکتیں:

اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجیے
لوٹ جاتی ہے اُدھر کو بھی نظر کیا کیجیے

ہمارے ناقدوں کا کہنا ہے کہ ذمہ داری کا یہ احساس ''لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجیے'' ایک نیا تہذیبی احساس ہے۔ یہ نئی انسانیت کی طرف پہلا قدم ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ شاعر ذاتی جذبات کے خول سے نکل کر دوسروں کے دکھ درد میں شریک ہونے کے لیے تیار ہے۔ میں فی الحال اس نقطۂ نظر کی تردید نہیں کروں گا لیکن یہ سوال ضرور پوچھنا چاہتا ہوں کہ نئی انسانیت میں سماج کا ذمہ دار فرد بننا کوئی چھوٹا کام تو نہیں ہے؟ محبت کے معنی اگر صرف چوما چاٹی ہوں تو بات ہی اور ہے، ورنہ محبت اور دنیا کی دوسری ذمہ داریاں اتنی الگ تھلگ چیزیں نہیں ہیں، آدمی جب اپنے

محبوب کو پہلا بوسہ دیتا ہے تو شاید بیوی بچوں سے بھرے پرے ایک گھر کی ذمہ داری بھی قبول کرتا ہے۔ سنسکرت شاعری میں محبوب کی تعریف یہ بیان کی گئی ہے کہ شفقت میں ماں ہو، خدمت میں بیٹی اور سیج پر بیسوا، عاشق کی بھی تعریف یہی ہے کہ بانکا رسیلا اور جیلا ہونے کے ساتھ ساتھ اچھا باپ اور خاندان کا ذمہ دار سرپرست بھی بن سکے۔

اس ذمہ داری کو قبول کرنے کے بعد دنیا کی کون سی ذمہ داری ہے جو باقی رہ جاتی ہے اور جس کے لیے نئی نسل کے شاعر اور اُن سے زیادہ نئے نقاد اتنے تڑپ رہے ہیں؟ اعلیٰ ترین سے اعلیٰ ترین سماجی ذمہ داری کا مفہوم اگر خاندانی ذمہ داری نہیں ہے تو بہرحال خاندانی ذمہ داریاں اعلیٰ ترین سماجی ذمہ داریوں کی بنیاد ضرور ہیں۔ محبت ایک سنجیدہ، سماجی اور تہذیبی عمل ہے۔ یہ طالب علموں کی دل لگی نہیں ہے کہ کلاس سے چھوٹے اور لڑکیوں کے گزرنے کے انتظار میں گیلری میں قطار باندھ کر کھڑے ہوگئے اور پھر امتحان کے دن قریب آئے تو:

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ

خدائے سخن میر تقی میرؔ نے لکھا ہے کہ ان کے والد انھیں نصیحت کرتے تھے کہ ''بیٹا عشق کر۔'' پتا نہیں نئے نقاد اور نئے شاعر اس کے معنی کیا سمجھتے ہیں۔ لیکن میرؔ نے اسے جو کچھ سمجھا، ان کی زندگی اور ان کی شاعری اسی کی داستان ہے۔ میرؔ کے والد نے انھیں لڑکیوں کے پیچھے بھاگتے پھرنے کی تلقین نہیں کی تھی بلکہ مہذب بننے کی۔ چناں چہ میرؔ کے ہاں عشق کے معنی ہیں مہذب زندگی اور اس کے مطالبات۔ یہاں عشق اپنے وسیع ترین مفہوم میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس فیضؔ کی نظم میں محبت کا مفہوم کتنا سکڑ گیا ہے۔ یہ ہے فرق شخصیت کا اور تہذیبی احساس کا۔ اور ہمارے ناقد کہتے ہیں کہ فیضؔ نے نیا تہذیبی احساس دیا ہے اور نئی شاعری محبت کے مفہوم کو وسعت دے رہی ہے:

جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

فیضؔ کے ہاں غمِ دوراں یا دوسرے لفظوں میں دنیا کے دکھ درد کو اپنانے کا کتنا ہی پرخلوص جذبہ کیوں نہ موجود ہو اور آپ اُسے انسانی دردمندی کے تحت کتنا ہی کیوں نہ سراہیں لیکن شخصیت کی خانہ بندی کو آپ کیا کہیں گے۔ اپنا غم اور دنیا کا غم دو مختلف چیزیں نہیں ہیں اور اُن کی علاحدگی کے احساس سے انسانیت کی یا تہذیب کی کوئی خدمت بھی نہیں ہوتی۔ شخصیت کی تکمیل کے تو معنی ہی یہ ہیں کہ اپنا غم اور دنیا کا غم ایک چیز بن جائے۔ دردمندی کا حقیقی مفہوم تو یہ ہے، بقول امیرؔ مینائی کہ خنجر کسی پر چلے اور تڑپیں آپ۔ وہ جو کہا گیا ہے کہ فصد لیلیٰ نے کھلوائی اور خون رگِ مجنوں سے نکلا۔ انسانیت کا درد دل میں جب تک یوں نہ محسوس ہو آپ دنیا کو رحم کی بھیک تو دیتے رہیں گے (لوٹ جاتی ہے اُدھر کو بھی نظر کیا کیجیے) لیکن میرؔ کی طرح یہ کبھی نہ کہہ سکیں گے:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کار گہِ شیشہ گری کا

فیض کی شاعری ان کی اپنی افتادِ طبع سے اور نئی شاعری میں کچھ فیض کے اثر اور کچھ ہمارے نقادوں کی سخن فہمی کے طفیل غمِ جاناں اور غمِ دوراں کی تفریق بری طرح نمایاں ہوئی ہے۔ فیض کے تجربے نے انھیں بتایا ہے (اور وہ اس تجربے میں تنہا نہیں ہیں) کہ آدمی گہری اور شدید محبت اور دنیا اور کارِ دنیا کی دیکھ بھال ایک ساتھ نہیں کرسکتا۔ دوسرے لفظوں میں یہ وہی خیال ہے جسے غالبؔ نے ایک شعر میں بیان کیا ہے:

عشق نے غالبؔ نکما کردیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

فرق صرف یہ ہے کہ غالبؔ کا لہجہ بہت تلخ اور طنز آمیز ہے۔ انھوں نے دنیا کے کاموں میں عشق کے نکمے پن کو تسلیم تو کیا ہے مگر بہت جل کر۔ اثباتِ حقیقت کا یہ وہ انداز ہے جس کی حدیں انکار سے مل جاتی ہیں۔ غور سے دیکھیے تو یہ شعر عشق کے خلاف نہیں ہے بلکہ اس زمانے کا طنز ہے جس نے عشق کی فعال قوت کو مجہول انفعالیت میں بدل دیا۔ اس کے برعکس فیض بڑے اطمینان سے محبت اور دنیا کی تفریق کو تسلیم کرلیتے ہیں۔ اور اس کی تلافی کے لیے محبت کی شدت کو کم کرنے پر تیار ہوجاتے ہیں۔ یہاں عشق واقعی نکمے پن کے مترادف ہے۔ اس کے مقابلے پر فراقؔ کا ایک شعر اور دیکھیے کہ تعمیرِ حیات میں عشق کا نکما پن بھی کیا چیز بن کر سامنے آتا ہے:

گرچہ ہزار جد و جہد لازمۂ حیات تھی
کام نہ چل سکا فراقؔ کچھ نہ کیے بغیر بھی

''اردو کی عشقیہ شاعری'' میں فراقؔ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ارتکازِ محبت کی اوّلیں کیفیت میں عاشق کا شعور دنیا اور علائق سے کٹ جاتا ہے:

اُس فسوں ساماں نگاہِ آشنا کی دیر تھی
اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

لیکن صحت مند دل و دماغ کے عاشق کے لیے یہ کیفیت بہت عارضی ہوتی ہے۔ اُس کی شخصیت جب نشو و نما پا کر تکمیل تک پہنچتی ہے تو محبت کارِ دنیا سے کوئی الگ تھلگ چیز نہیں رہتی بلکہ تعمیرِ زندگی کی محرک بن جاتی ہے:

رفتہ رفتہ عشق مانوسِ جہاں ہوتا چلا
خود کو تیرے ہجر میں تنہا سمجھ بیٹھے تھے ہم

اور بلند ترین عشقیہ شاعری کا کام ہی یہ ہے کہ وہ عشق کی شدت کو کم کیے بغیر انسان کو مانوس جہاں ہونا سکھا دے۔ فیضؔ صاحب عاشق کو دنیا سے مانوس ہونا تو ضرور سکھاتے ہیں مگر عشق کی شدت کو کم کیے بغیر نہیں بلکہ محبوب سے معذرت چاہ کر۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ان کی شخصیت کی نشو و نما اپنے صحیح مرحلے سے نہیں گزری۔ اُنھوں نے اپنے احساسِ محبت کو وسعت دینے کے بجائے اس کے مقابلے پر ایک نیا احساس پیدا کیا، اور ان دونوں کی کش مکش میں ان کی شخصیت دو خانوں میں بٹ گئی اور اس تکمیل سے محروم ہوئی، جہاں یہ دونوں عناصر مل کر ایک ہو جائیں اور غمِ دوراں میں بھی وہی شدت، ارتکاز، خلوص اور معصومیت پیدا ہو جائے جو غمِ جاناں میں ہوتی ہے۔ فیضؔ اپنی اس کم زوری سے خود بھی ناواقف نہیں ہیں۔ ان کے نئے مجموعے ''دستِ صبا'' میں دو عشق دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی طرح اس خلیج کو پر کرنا چاہتے ہیں، جو ان کے دو احساسات کے درمیان حائل ہوگئی ہے۔ کسی شخص کی ٹریجڈی اس سے بڑھ کر اور کیا ہوسکتی ہے کہ آدمی شخصیت کی تکمیل کے راز سے واقف ہو اور اپنی تکمیل نہ کر سکے۔ ''دو عشق'' اس لحاظ سے تو بری نظم نہیں ہے کہ فیضؔ نے اس میں اپنی شخصیت کے دو مختلف عناصر کو ایک مرکز پر لانے کی کوشش کی ہے لیکن اس کوشش کا مقابلہ ذرا عرفیؔ کے اس شعر سے تو کیجیے:

در دلِ ما غمِ دنیا غمِ معشوق شود
بادہ گر خام بود پختہ کند شیشۂ ما

احساس کو وسعت دینے اور جذبات کی قلبِ ماہیت کا جو عمل عرفیؔ کے شعر میں ملتا ہے کیا فیضؔ کی اس پوری نظم میں اس کی ایک جھلک بھی ہے؟

معاف کیجیے گا بات صرف فیضؔ کی نہیں تھی بلکہ پوری نئی شاعری کی۔ لیکن نئی شاعری کے کسی رجحان کے تجزیے کے لیے حوالہ کس کا دوں؟ فیضؔ کے سوا کوئی اور موضوعِ گفتگو بھی تو نہیں بن سکتا۔

(ماہنامہ ''ساقی'' کراچی۔ سال نامہ، ۱۹۵۶ء)

○

# علامہ سلیمان ندوی، عشق اور معاشرہ

علامہ سلیمان ندوی نے ایک مرتبہ اردو غزل پر اعتراض کرتے ہوئے کہہ دیا تھا کہ ایسی شاعری سے کیا فائدہ جو عشق و عاشقی کے سوا اور کچھ نہیں سکھاتی۔ عسکری صاحب کو اس بات پر اتنا غصہ آیا کہ ایک پورا مضمون عشق کی تعریف میں لکھ دیا۔ اس سے پہلے فراقؔ صاحب بھی کسی ایسے ہی اعتراض کے جواب میں عشق اور عشقیہ شاعری پر ایک کتاب لکھ چکے تھے۔ عسکری صاحب کا مضمون اب شاید ہی کسی کو یاد ہو کیوں کہ عسکری صاحب نے اسے خود اپنے کسی مجموعے میں شامل نہیں کیا۔ لیکن فراقؔ صاحب کی کتاب ایک عہد ساز کتاب ہے۔ فراقؔ صاحب نے اس کتاب میں عشق کا جو تصور پیش کیا اور اپنی شاعری کے ذریعے جس طرح اسے قبولِ عام بخشا، اس سے اب تک کئی نسلیں متاثر ہو چکی ہیں اور فراقؔ صاحب کا عشقیہ مزاج ایک طرح سے ہمارے پورے عہد کا عشقیہ مزاج ہے۔ بہرحال اس کتاب کی اہمیت سے قطعِ نظر یہ سوال اپنی جگہ ہے کہ ہمارے زمانے میں عشق کے بارے میں کیا رویّہ پائے جاتے ہیں اور ہماری شعری تخلیقات میں ان کا کس طرح اظہار ہوا ہے۔ مثال کے طور پر ایک رویّے تو حالیؔ کا ہے جس سے لڑتے ہوئے میری عمر گزر گئی۔ حالیؔ نے عشق بھی کیا اور عشقیہ شاعری بھی کی۔ لیکن زمانے اور سرسید کے تقاضوں سے ایسے خائف ہوئے کہ دونوں سے توبہ کر لی۔ اس کے بعد حسرتؔ آتے ہیں جنھوں نے دھڑلے سے عشق بازی کی اور تیرہ جموں کے باوجود زویا کی لٹ چوم لینے سے باز نہ رہ سکے۔ میں حسرتؔ کو ان کے عشق اور عشقیہ شاعری دونوں کی داد ہزاروں بار دے چکا ہوں لیکن اس وقت داد و فریاد سے الگ یہ بات دیکھنے کی ہے کہ حسرتؔ نے اپنے عشق کو ''آلامِ روزگار'' سے قطعی طور پر الگ تھلگ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا عاشق زندگی کو

سمیٹ کر نہیں، زندگی سے دامن بچا کر عشق کرتا ہے۔ وہ اپنے عشق سے چکی کی مشقت کو الگ رکھتے ہیں اور دونوں کو ہم آمیز کر کے ایک اکائی بنانے کی کوشش نہیں کرتے۔ اپنے عشق کو الگ تھلگ رکھنے سے انھیں یہ فائدہ تو ضرور ہوا کہ ایک ایسے زمانے میں جب لوگ قوم سے عشق کے چکر میں چندہ اور کالج کے سوا سب بھول گئے تھے، وہ زور دار عشقیہ زندگی بسر کرنے میں کامیاب ہوئے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی انھیں یہ نقصان بھی پہنچا کہ ان کا عشق بہرحال میرؔ کا عشق نہ بن سکا اور نہ فراقؔ کا۔ اقبالؔ ذرا دیر سے آئے مگر ان سے سلیمان ندوی صاحب کو عطیہ فیضی کے باوجود غالباً شکایت نہیں ہوگی کیوں کہ اپنی چند ابتدائی عشقیہ نظموں کو چھوڑ کر وہ جس عشق کی بات کرتے ہیں اس کا تعلق بہرحال اس چیز سے نہیں ہے جس کا ہم ذکر کر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم اقبالؔ کو بھی حالیؔ ہی والے خانے میں رکھیں گے۔ غالباً اتنی شہادتیں کافی ہیں۔ حالیؔ، اقبالؔ، سلیمان ندوی اور ان کے لاکھوں کروڑوں معتقدین سب اس بات پر متفق ہیں کہ یہ اردو غزل والی عشق عاشقی تضیعِ اوقات کے سوا اور کچھ نہیں ہے یا کم از کم موجودہ زمانے میں اس سے پرہیز کرنا چاہیے۔

بات یہاں تک پہنچی ہے تو لگے ہاتھوں ترقی پسندوں کا ذکر بھی کر دینا چاہیے۔ عشق کے بارے میں ترقی پسندوں کا رویہ بہ حیثیت مجموعی وہی ہے جو فیضؔ صاحب کی شاعری میں پایا جاتا ہے یعنی انقلابی سرگرمیوں کے زمانے میں عشق کی چھٹی کر دینی چاہیے۔ اس پورے رویے کا تفصیلی جائزہ میں اپنے مضمون ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں لے چکا ہوں۔

اس وقت ان میں سے کسی کو دہرائے بغیر میں جو سوال اٹھانا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے: عشق سے بیزاری یا مخالفت کی یہ رو جو حالیؔ سے ترقی پسندوں تک ایک خطِ مستقیم میں سفر کرتی نظر آتی ہے اس کے کیا معنی ہیں؟ ہم عشق کی مخالفت کیوں کرنا چاہتے ہیں اور اس سے ہمیں ایسا کیا دھڑکا محسوس ہوتا ہے کہ جب تک ہم اس کی توہین نہ کرلیں یا اس پر چلتے چلاتے کوئی آواز نہ کس دیں، ہمیں چین نہیں آتا۔

عشق کی مخالفت کا کم از کم یہ تو مطلب نہیں معلوم ہوتا کہ عورتوں اور مردوں میں کسی قسم کا تعلق نہیں ہونا چاہیے۔ حالیؔ، اقبالؔ، سلیمان ندوی، ترقی پسند غالباً شادی کے مخالف نہیں ہیں۔ یعنی ان میں سے کوئی بھی نہیں کہتا کہ شادی نہ کرو ورنہ اس سے قومی خدمت یا انقلابی سرگرمیوں میں خلل پڑے گا۔ وہ شادی کے نہیں عشق کے مخالف ہیں۔ حالاں کہ نظر بہ ظاہر قومی خدمت اور انقلابی عمل کو بیویوں سے جتنا نقصان پہنچا ہے محبوباؤں سے نہیں پہنچا۔ اس کے باوجود نزلہ عشق پر گرتا ہے تو اس کی کوئی توجہ ہونی چاہیے۔ افسوس کہ فراقؔ صاحب نے اپنی بے مثال کتاب میں بے شمار بحثیں اٹھائیں مگر ہمیں اس سوال کا جواب نہیں دیا۔ غالباً ضرورت نہیں سمجھی۔ اس کی بجائے انھوں نے ہمیں یہ بتانے کی کوشش کی کہ عشق اور عشقیہ شاعری سے زندگی کو کیا فائدہ پہنچتا ہے اور اس میں کتنی پاکیزگی، کتنی طہارت، کتنی

شدت اور گہرائی، کتنی وسعت اور ارتکاز پیدا ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فراقؔ صاحب علامہ سلیمان ندوی اور ان کے ہم خیالوں سے الجھتے نظر آتے ہیں کہ اردو غزل اگر عشق و عاشقی سکھاتی ہے تو بہت اچھا کرتی ہے کیوں کہ عشق و عاشقی ہی سے زندگی میں وہ معنویت پیدا ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی زندگی کہلانے کی مستحق نہیں بن سکتی۔ اب میرا سوال فراق صاحب سے یہ ہے، کیا واقعی؟

عشق کے بارے میں اپنے تاثرات یا تعصبات کو بحث میں لائے بغیر مجھے فراقؔ صاحب کی نسبت علامہ ندوی کا روّیہ اجتماعی کیفیات سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔ شعر و ادب اور فنون کے دوسرے شعبوں میں عشق و عاشقی کی جو بھی مدح سرائی کی گئی ہو، لیکن عام طور پر ہم عشق سے ڈرتے ہیں۔ اسے کوئی مذموم چیز سمجھتے ہیں۔ ہمارے دل کے تاریک گوشوں میں کہیں یہ چور موجود ہے کہ معاشرہ عشق کو اچھا نہیں سمجھتا۔ اس کی وجہ سے ہم شعر و ادب میں جو کچھ کہتے ہیں زندگی میں اس کی تکذیب کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ فراقؔ صاحب نے جو رویہ اپنی کتاب میں ظاہر کیا ہے وہ معاشرے میں تو کیا خود شاعروں اور ادیبوں میں بھی نہیں پایا جاتا۔ یعنی شعر و ادب میں نہیں بلکہ زندگی میں، پھر اس کے ساتھ ایک بات اور توجہ طلب ہے، عشق و عاشقی بلکہ عورت سے بہ حیثیت عورت ہمارا تعلق بھی عمر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ نوجوان جس طرح سوچتے اور محسوس کرتے ہیں، پختہ عمر کو پہنچ کر نہیں سوچتے۔ عورت کی طرف سے ہمارا دل سخت ہو جاتا ہے اور عام طور پر عشق و عاشقی کی باتیں ہمیں بچگانہ مشغلہ معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اس کی وجہ سے بہت بڑی حد تک، ہمارے شعر و ادب میں نوعمری کے عشقیہ جذبات تو ملتے ہیں لیکن پختہ عشقیہ رویے غائب ہو گئے ہیں اور ایک خاص عمر کے بعد ہمارے شاعر اور ادیب بالخصوص غزل گو اپنے آپ کو دہرانے لگتے ہیں یا پھر شاعری چھوڑ کر استادی کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہے اور جو کچھ ہے وہ درست ہے یا نہیں؟ معاشرہ عشق کو برا سمجھتا ہے، اس کی کیا وجہ ہے؟ لیکن یہ سوال ایک اور سوال سے الجھا ہوا ہے۔ معاشرہ عملاً عشق کو پسند نہیں کرتا لیکن شعر و ادب اور دوسرے فنون میں عشق کو گوارا کرتا ہے بلکہ بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ جہاں تک فنون کا تعلق ہے وہ عشق و عاشقی کی باتوں کو اور ہر بات پر ترجیح دیتا ہے۔

ایک لکھنے والے کی حیثیت سے میں فنون کے جن شعبوں سے متعلق رہا ہوں، مثلاً ڈرامے اور فلمیں، ان سب میں میرا تجربہ ہے کہ معاشرہ صرف عشق و عاشقی ہی دیکھنا اور سننا چاہتا ہے۔ معاشرے کا یہ دہرا روّیہ مسئلے کو اور زیادہ الجھا دیتا ہے۔ یعنی ہم یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ معاشرے کا اصل رویہ کون سا ہے۔ بہر حال بات ہم نے علامہ سلیمان ندوی کے حوالے سے شروع کی ہے تو انھیں کے تصور پر قائم رہیں گے۔

معاشرہ عشق کو برا سمجھتا ہے۔
لیکن شادی کو برا نہیں سمجھتا۔ اس کی کیا وجہ ہے؟

شادی اور عشق دونوں کی بنیاد جنس پر ہے۔ جنس ہر انسان میں خواہ وہ مرد ہو یا عورت موجود ہوتی ہے۔ جنسی جذبات عمومی ہوتے ہیں۔ یعنی مرد کو عورت کی ضرورت ہوتی ہے اور عورت کو مرد کی۔ یہ عورت اور مرد کوئی بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن جنسی جذبات جب عمومی نہ رہیں اور کسی ایک فرد پر اس طرح مرکوز ہو جائیں کہ شعور اور لاشعور دونوں ان کی گرفت میں آ جائیں تو وہ عشق کہلاتے ہیں۔ عشق میں ہم کسی بھی عورت یا مرد کی تلاش نہیں کرتے بلکہ ایک ''خاص'' عورت اور ''خاص'' مرد کی۔ گویا جنسی جذبات کی عمومیت جب تخصیص میں بدل جاتی ہے تو عشق کہلاتی ہے۔ اس میں ایسی کون سی خرابی ہے کہ معاشرہ عشق سے اتنا بیزار رہتا ہے۔ حالی نے عشق سے بیزاری کی ایک وجہ یہ بتائی تھی کہ یہ شرم و حیا کے منافی ہے لیکن حالی کو یہ معلوم نہیں تھا کہ عشق صرف شریف زادوں میں برا نہیں سمجھا جاتا ہے۔ طوائفوں کی دنیا میں بھی عشق سے بیزاری کا یہی عالم ہے۔ طوائفیں اپنی بہنوں کو عشق کا کھیل کھیلنا تو سکھاتی ہیں لیکن ان میں سے کوئی سچ مچ عشق میں مبتلا ہو جائے، اس کا وہ بھی اتنا ہی برا مانتی ہیں جتنا شریف زادیاں۔ وجہ ظاہر ہے۔ عشق کے معنی ہیں جنسی جذبات میں عمومیت کے بجائے تخصیص کا پیدا ہو جانا۔ یہ طوائفوں کے مفاد کے خلاف ہے۔ کوئی طوائف کسی ایک خاص مرد کی ہو جائے تو طوائف ہی کیوں رہے۔ ہمیں دیکھنا چاہیے کہ معاشرے کے شریف طبقوں میں بھی عشق سے بیزاری کی وجہ یہی تو نہیں ہے۔ ہمارے یہاں شادی کے معنی اب تک یہ ہیں کہ ماں باپ اپنی اولاد کے لیے جس عورت یا مرد کو پسند کریں، اپنی اولاد کو چند رسوم کی ادائیگی کے بعد اس کے حوالے کر دیں۔ عشق اس عمومیت کے خلاف بغاوت ہے۔ شادی کسی بھی مرد یا عورت سے ہو سکتی ہے۔ عشق ایک خاص عورت یا مرد کا مطالبہ کرتا ہے اور یہ بات جتنی کوٹھوں کے مفاد کے خلاف ہے، اتنی ہی کوٹھیوں کے مفاد کے خلاف ہے۔ ہم اپنے مفادات کے تحفظ کے لیے جنس کو ایک عمومی قسم کی نیم مردہ چیز بنائے رکھنا چاہتے ہیں، ایک ایسی چیز جسے بے ضرر طور پر جنسِ مبادلہ کی طرح استعمال کیا جا سکے۔ عشق ہمیں ایسا کرنے سے روکتا ہے۔ عشق کو اس عمل سے روکنے کے لیے ہم صدیوں سے علامہ سلیمان ندوی جیسے لوگ پیدا کرتے آئے ہیں۔

اوپر ہم نے جو مختصر سی بحث کی ہے، اس سے ایک بڑے خطرناک معنی پیدا ہوتے ہیں۔ عشق چاہتا ہے کہ عورت اور مرد مفادات سے آزاد ہوں۔ عشق کی تحریک پر لبیک کہنے کے بعد وہ ذات پات، رنگ نسل، دولت اور حیثیت یعنی ان تمام قیود اور حد بندیوں کی پروا نہ کریں جن پر معاشرے کی بنیاد ہے۔ معاشرہ ظاہر ہے، اس بات کو برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ جنس کے تخصیصی

تقاضوں کو زیادہ سے زیادہ کم زور بنا کر انھیں مکمل طور پر عمومی بنانا چاہتا ہے تا کہ جنس اس کی حد بندیوں کے لیے خطرہ نہ بننے پائے۔ ان معنوں میں عشق کی بغاوت جو موجودہ معاشرے کی بنیادوں سے ٹکراتی ہے اور یکسر بدل کر مرد اور عورت کے تعلقات کو ایک ایسی شکل دینا چاہتی ہے جس کے خواب دیکھنا اب تک عشقیہ شاعری کا سب سے بڑا کام رہا ہے۔ علامہ سلیمان ندوی جیسے لوگ عشقیہ شاعری کے اسی عمل کو روکنا چاہتے ہیں۔

(مجلّہ ''روایت'' لاہور سلیم احمد نمبر)

○

# ادیب ہی نہیں، مولوی بھی

ادارۂ طلوعِ اسلام کے جاری کردہ ایک پمفلٹ میں، جس پر ازراہِ احتیاط مصنف کا نام نہیں دیا گیا ہے، لیکن قیاس غالب ہے کہ خود جناب غلام احمد پرویز صاحب کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے، خاندانی منصوبہ بندی کی حمایت کرتے ہوئے ایک بڑی چونکا دینے والی بات کہی گئی ہے کہ جنسی جذبہ بھوک اور پیاس کی طرح انسان کا طبعی تقاضا نہیں ہے۔ اب اس بات کا فیصلہ، حیاتیات، جنسیات اور نفسیات کے جاننے والے ہی کر سکتے ہیں کہ اس دعوے میں علمی صداقت کتنی ہے۔ لیکن ذاتی طور پر مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ جنس سے بھاگنے والوں میں بے چارے ادیب ہی تنہا نہیں ہیں، مولوی بھی ان کے ساتھ ساتھ ہیں، بلکہ ماشاء اللہ دو چار قدم آگے ہی ہیں۔ خیر، جہاں تک ادیبوں کا تعلق ہے ان کی بھگدڑ کا نقشہ تو میں وقتاً فوقتاً آپ کی خدمت میں پیش ہی کرتا رہتا ہوں۔ آج تو آپ مولوی صاحب کی دوڑ دیکھیے۔

کیا یہ بات صحیح ہے کہ جنسی جذبہ انسان کا طبعی تقاضا نہیں ہے؟

پمفلٹ کے ''گم نام'' مصنف فرماتے ہیں: ''معلوم نہیں وہ کون تھا جس نے سب سے پہلے انسان کے کان میں یہ کہہ دیا کہ جنسی جذبہ انسان کا طبعی تقاضا ہے جس کی تسکین نہایت ضروری ہے۔ اس نے اس کے کان میں یہ افسوں کچھ اس طرح پھونکا کہ اس نے اس پر پورا پورا یقین کر رکھا ہے حالاں کہ حقیقت اس کے خلاف ہے۔''

اس کے بعد فاضل مصنف نے کمال وثوق سے بتایا کہ بھوک اور پیاس انسان کے طبعی تقاضے ہیں۔ طبعی تقاضوں کی پہچان فاضل مصنف کے نزدیک یہ ہے کہ وہ ''جسم کی ضرورت کے

مطابق از خود ابھرتے ہیں اور اگر ان کی تسکین نہ کی جائے تو انسان بیمار ہو جاتا ہے اور آخرالامر مر جاتا ہے۔'' فاضل مصنف جب اس پہچان کو جنسی جذبے پر استعمال کرتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ جنسی جذبہ طبعی تقاضا نہیں ہے کیوں کہ نہ یہ بھوک پیاس کی طرح از خود ابھرتا ہے اور نہ اس کی عدم تسکین سے کسی انسان کی موت واقع ہوتی ہے۔ دلیل واقعی اتنی معقول ہے کہ اس کی تصدیق آپ کسی بھی خواجہ سرا سے کر سکتے ہیں۔ خواجہ سرا نہ صرف اس جذبے کی تسکین نہیں کرتا بلکہ اس علت ہی کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دیتا ہے۔ اور اس کے باوجود نہ صرف زندہ رہتا ہے بلکہ آپ اگر اسے پڑھا لکھا دیں تو جنسی جذبے کے خلاف پمفلٹ بھی لکھ سکتا ہے۔

آگے چل کر فاضل مصنف لکھتے ہیں: ''یہ تقاضا کبھی نہیں ابھرتا جب تک آپ اسے خود نہ ابھاریں۔ یہ کبھی بیدار نہیں ہوتا جب تک آپ کے خیالات اسے بیدار نہ کریں۔''

ہم اس کے آگے فاضل مصنف کی تائید میں اتنا اضافہ اور کرنا چاہتے ہیں کہ آج کل تو خدا کے بہت سے بندے ایسے بھی پیدا ہوتے ہیں جن میں یہ جذبہ ان کے اپنے ابھارنے سے بھی نہیں ابھرتا۔ اور وہ اپنی بیویوں کے ساتھ فاضل مصنف کے اپنے الفاظ میں صرف باہمی رفاقت کی قابلِ رشک پر سکون زندگی بسر کرتے ہیں۔ ''باہمی رفاقت'' کی یہ زندگی آپ کو اور قابلِ رشک نظر آئے گی اگر آپ اردو کے الفاظ کی جگہ فاضل مصنف کی طرح اس کا انگریزی مترادف یعنی companionship استعمال کریں۔

فاضل پمفلٹ نگار کے خیالات اپنی جگہ ویسے بہت قابلِ قدر ہیں۔ لیکن ان کی قدر اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب وہ ان خیالات کو ہمیں قرآن کی رو سے بھی سمجھاتے ہیں۔

فرمایا ہے: ''محض جذباتی طور پر دیکھو تو میاں بیوی کی زندگی جنسی جذبات کی تسکین اور افزائشِ نسل کا ذریعہ دکھائی دے گی لیکن قرآن کی رو سے سمجھو تو صاف نظر آ جائے گا کہ اس سے مقصود رفاقتِ باہمی، سکون اور محبت ہے۔ جنسی جذبات کی تسکین یا افزائشِ نسل اس کے بعد آتی ہے۔'' اچھا، افزائشِ نسل بھی؟ خیر چلیے، فاضل مصنف کہتے ہیں تو ہمیں اسے تسلیم کرنے سے بھی انکار نہیں۔ لیکن پھر فاضل مصنف کو قرآن کی رو سے ہمیں یہ بھی سمجھانا پڑے گا کہ اگر افزائشِ نسل بھی ثانوی چیز ہے تو میاں بیوی کو ایک دوسرے کی رفاقت سے کس قسم کا سکون میسر آتا ہے اور اس سکون اور مثال کے طور پر ایک مرد سے دوسرے مرد کی رفاقت کے سکون میں کیا فرق ہے؟ کہیں اس سکون سے صاحب موصوف کی مراد اس بے نام کیفیت سے تو نہیں ہے جو فیشن ایبل طبقے کی مخلوط پارٹیوں میں مرد اور عورتوں کو ایک دوسرے کی قربت سے حاصل ہوتی ہے۔

ہم نے شروع میں قیاس کے طور پر کہا تھا کہ غالباً یہ پمفلٹ غلام احمد پرویز صاحب کے

زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔ لیکن مضمون میں قرآن حکیم کے حوالے جس طرح جا و بے جا طور پر استعمال کیے گئے ہیں اور انھیں حسب منشا توڑ مروڑ کر اپنی تائید میں ڈھالا گیا ہے، اسے دیکھتے ہوئے ہمارا یہ قیاس یقین میں بدل جاتا ہے کیوں کہ اس دور میں قرآن حکیم سے یہ مذاق کرنے کا شرف ہمارے مسٹر غلام احمد پرویز ہی کو حاصل ہوا ہے۔ بہرحال صاحب موصوف نے جس آیت سے یہ مخلوط پارٹیوں والا سکون برآمد کیا ہے اس کا ترجمہ خود انھیں کے الفاظ میں دیکھیے۔ ''اور اس کی نشانیوں میں سے یہ بھی ہے کہ اس نے خود تم سے تمھاری ازواج پیدا کیں تاکہ تمھیں اُن سے سکون حاصل ہو۔''

فاضل مصنف نے اگر جنسی جذبے کو ابتدا میں انسان کے فطری تقاضوں سے خارج نہ کر دیا ہوتا تو ان کی سمجھ میں آ جاتا کہ یہاں ازواج کو ایک دوسرے سے حاصل ہونے والے سکون سے مراد وہ کیفیت ہے جو دونوں کو اپنے فطری تقاضے کی تکمیل سے حاصل ہوتی ہے نہ کہ بہ قول مصنف صاحب کے companionship کا سکون۔ ذرا ایک عورت کو نامرد شوہر کے ساتھ چاہے وہ ڈپٹی سکریٹری ہی کے عہدے سے کیوں نہ ریٹائر ہوا ہو، باندھ دیجیے، پھر دیکھیے کہ اُن کی companionship کس قسم کا سکون لاتی ہے۔

(''سیپ'' کراچی، شمارہ نمبر ۱)

○

# الف، میں اور شام کا وعدہ

میں ''الف'' کو جانتا ہوں اور اس کے متعلق اپنے علم کی نسبت سے ایک حقیقت منسوب کرتا ہوں۔ میں کہتا ہوں، جہاں تک میرے علم کا تعلق ہے، الف یہ ہے۔ میں الف کو اس طرح جانتا ہوں۔ لیکن الف کو آپ بھی جانتے ہیں۔ اور وہ الف جسے آپ جانتے ہیں، وہ الف نہیں ہے جسے میں جانتا ہوں۔ میں اسے کسی اور طرح جانتا ہوں، آپ اسے کسی اور طرح جانتے ہیں اور اپنے علم کی نسبت سے اس سے ایک حقیقت منسوب کرتے ہیں جو اس حقیقت سے مختلف ہوتی ہے جو دوسرے اس سے منسوب کرتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ الف میرے لیے ایک شخص ہے۔ آپ کے لیے دوسرا اور کسی اور کے لیے تیسرا اور چوتھا۔ جب کہ الف خود اس دھوکے میں مبتلا رہتا ہے کہ وہ ایک شخص ہے۔ یعنی وہ ایک شخص، جو وہ خود اپنے علم میں ہے۔ بدنصیبی سے ہم آپ سب اپنے بارے میں اسی دھوکے میں مبتلا رہتے ہیں، اور یہ دھوکا اس وقت تک قائم رہتا ہے جب تک کوئی دوسرا ہمیں ہمارے بارے میں کوئی ایسی بات نہیں بتا دیتا جسے ہم اپنے اندر نہیں جانتے۔ دوسرے کی بات سن کر ہم ہکا بکا رہ جاتے ہیں۔ ہم کہتے ہیں، 'میں ایسا تو نہیں ہوں جیسا یہ شخص مجھے سمجھا ہے۔ اس طرح میری وہ حقیقت جو میرے شعور میں ہے، اس حقیقت سے ٹکرا جاتی ہے جو دوسرے کے شعور میں ہے۔ بعض اہم مواقع پر میری وہ حقیقت جو میرے شعور میں ہے، اس حقیقت سے جو دوسروں کے شعور میں ہے، اتنی مختلف ہوتی ہے کہ ہم چیخ اٹھتے ہیں کہ دوسرے ہمیں بالکل نہیں سمجھتے۔ یہ بڑا تکلیف دہ احساس ہوتا ہے۔ بہت سے لوگوں کی پوری زندگی یہ رونا روتے گزر جاتی ہے کہ لوگوں نے انھیں نہیں سمجھا۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو اسے اپنی برتری کی علامت سمجھ لیتے ہیں۔ بعض لوگوں کے یہاں شکایت اور افتخار

دونوں بہ یک وقت موجود ہوتے ہیں۔ دنیا ہمیں نہیں سمجھتی، ہم بہت بڑے ہیں۔ دنیا ہمیں نہیں سمجھتی، ہم بہت مظلوم ہیں۔ کبھی مظلومیت غالب آجاتی ہے کبھی عظمت۔ کبھی دونوں کا احساس ساتھ ساتھ کام کرتا ہے۔ دوسرے ہمیں نہیں سمجھتے۔ یہ کبھی ہمارا شکوہ ہوتا ہے کبھی دعویٰ، مثلاً غالبؔ کے یہاں یہ دونوں باتیں ایک ساتھ موجود ہیں۔ دوسرے ہمیں نہیں سمجھتے۔

لیکن کیا ہم خود اپنے آپ کو سمجھتے ہیں؟

حقیقت یہ ہے کہ خود اپنے بارے میں ہمارا علم ناقص اور ادھورا ہوتا ہے۔ زندگی کے بہت سے لمحات میں ہم اس سے مختلف ہوتے ہیں جیسا کہ ہم نے اپنے آپ کو سمجھا تھا۔ فرض کیجیے ہم ایک عمل کرتے ہیں۔ جس لمحے میں یہ عمل کیا گیا ہے اس لمحے ہمارا خیال ہوتا ہے کہ یہ ہمارا عمل ہے —— ایسا عمل جو ہم نے اپنے قصد اور ارادے سے کیا ہے۔ لیکن دوسرے لمحے ہم اس پر پچھتاتے ہیں۔ اس کا انکار کرتے ہیں یا یہ ظاہر کرتے ہیں کہ وہ عمل ایک وقتی یا لمحاتی جذبے کا نتیجہ تھا۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہتے ہیں کہ اس عمل میں ہمارا پورا وجود شامل نہیں تھا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارا عمل ''ہمارا'' نہیں تھا اور اس عمل میں ان بہت سے اشخاص میں، جو ہمارے اندر موجود ہیں، صرف ایک شخص شامل تھا اور اس کے ساتھ ہمیں یہ بات بڑی ناانصافی کی معلوم ہوتی ہے کہ ہمیں ہمارے صرف ایک عمل سے جانچا جائے۔ اس بے انصافی کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے ہم کہتے ہیں، ''میں نے تو یہ بھی کیا ہے اور یہ بھی کیا ہے۔'' اور یہ کہنے میں ہمارا یہ احساس شامل ہوتا ہے کہ ہمارے اندر بہت سے ایسے اشخاص ہیں جو اس عمل سے باہر رہے ہیں۔ اور یہ عمل ان سے بالکل تعلق نہیں رکھتا یا بہت تھوڑا تعلق رکھتا ہے۔ افسوس ناک بات یہ ہے کہ ہمارے اندر کا وہ شخص جس نے اس لمحے اس عمل کا ارتکاب کیا تھا یعنی وہ لمحاتی حقیقت ''جو ہم اس وقت تھے'' عمل کے فوراً بعد غائب ہوجاتی ہے اور اس کی جگہ بقول پیراندلو صرف اس عمل کی ایک یاد باقی رہ جاتی ہے، جیسے ایک ناقابلِ تشریح اندوہ ناک خواب۔

ایک وجود، دس وجود، سو وجود بلکہ وہ تمام وجود جن کی گنجائش ہمارے اندر ہے، سب یکے بعد دیگرے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور پوچھنے لگتے ہیں کہ ہم نے اس عمل کا ارتکاب کیوں کیا تھا، کیسے کیا تھا؟ اور ہمیں اس سوال کا جواب نہیں ملتا۔ پتا چلا کہ الف اور میں اور آپ اپنے اندر اور باہر ایک شخص نہیں ہیں بلکہ بہت سے معلوم اور نامعلوم اشخاص کا ایک مجموعہ ہیں جو ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں یا ایک دوسرے کو زیادہ قریب سے نہیں جانتے۔ اب سوال یہ ہے کہ الف بطور ایک شخص یا فرد، موجود بھی ہے یا نہیں؟ اور اگر موجود ہے تو ہم اسے جان سکتے ہیں یا نہیں؟ اور جان سکتے ہیں تو جو کچھ ہم جانتے ہیں، اس میں حقیقت کتنی ہے اور افسانہ کتنا؟

میرے یہ سوال آپ کو اہم یا غیر اہم جیسے بھی معلوم ہوں لیکن مجھے اندیشہ ہے کہ ہمارے

ترقی پسند دوست ان سے خوش نہیں ہوں گے۔ وہ کہیں گے اس قسم کا کوئی سوال موجود نہیں ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ الف ہے اور یہ بات ہمارے لیے کافی ہے۔ بات اس سے زیادہ بڑھانے کا مطلب ہوگا کہ ہم قوتِ فیصلہ سے محروم ہو جائیں یا دوسروں اور خود اپنے بارے میں تشکیک پرستانہ نقطۂ نظر اختیار کرلیں۔ ممکن ہے کہ وہ یہاں تک کہہ دیں کہ تم کہیں اختلالِ ذہن میں تو مبتلا نہیں ہو گئے ہو۔ ترقی پسندوں کی عمل پرستی اگر اس الزام کی شکل اختیار کر لے تو مجھے تعجب نہیں ہوگا۔ لیکن عمل پرست تو اقبالؔ بھی ہیں، اس لیے آیئے ذرا ان کی رائے بھی معلوم کرلیں۔

اقبالؔ کا فلسفۂ خودی اور عمل کا فلسفہ۔ ''میں، میں ہوں۔ اور اپنے بامقصد عمل میں ظاہر ہوتا ہوں'' سوال یہ ہے کہ میں کون سا ''میں'' ہوں، اور میرے کون سے ''میں'' کا عمل میرا عمل ہے؟ کہیں خودی کے استحکام کے معنی یہ تو نہیں ہیں کہ میں ان بے شمار اشخاص میں سے جو مجھ میں موجود ہیں یا جن کا مجھ میں امکان ہے، کسی ایک شخص کا انتخاب کرلوں اور باقی سب کا حق غصب کر کے اس ایک ''میں'' کے حوالے کردوں؟ یا اس سے بھی آگے بڑھ کر کسی ایک ''میں'' کی بیچ میں جو دوسرے تمام ''میں'' مجھ میں موجود ہیں، انھیں پہچاننے سے انکار کردوں یا ان کا گلا گھونٹ دوں۔ اسی طرح کیا بامقصد عمل کے معنی یہ ہیں کہ میں زندگی بھر اپنے کسی ایک ''میں'' کے عمل کے گرد گھومتا رہوں اور میرے اندر جو دوسرے ''میں'' ہیں انھیں یا تو عمل کا موقع نہ دوں یا ان کے عمل سے صاف آنکھیں چرا جاؤں؟ مجھے ڈر لگتا ہے کہ میرے ان سوالات کو سن کر اقبالؔ نہ سہی، کم از کم اقبالؔ پرست تو ضرور ترقی پسندوں کے ساتھ ہو جائیں گے، بلکہ اقبالؔ پرست ہی کیوں، وہ سارے لوگ بھی جو عمل کی سہولت کے لیے یہ بات مان کر چلتے ہیں کہ ان کا موضوع یا مخاطب ایک اکائی ہے۔

یہ صورتِ حال یقیناً میرے لیے مایوس کن ہے لیکن خوش قسمتی سے مجھے لارنسؔ کی بات یاد آنے لگتی ہے۔ لارنسؔ نے تعلیم پر اپنے ایک مضمون میں ماہرینِ تعلیم کو تنبیہ کی ہے کہ انسان کی کوئی تعریف کیے بغیر اس کے لیے کوئی نظامِ تعلیم بنانا ایک غلطی ہے اور اس کی اپنی تعریف یہ ہے:

''ہم ایک لاکھ ایسی چیزیں ہیں جن کے بارے میں ہم نہیں جانتے کہ وہ ہم ہیں۔'' وہ کہتا ہے، ''تم مجھے تعلیم دینا چاہتے ہو مگر پہلے یہ تو بتاؤ کہ میرے کس 'میں' کو، کیوں کہ میں واحد نہیں ہوں۔ میں کثیر ہوں۔'' لارنسؔ کی اس بات کے ساتھ اوسپنسکی کی بات اور ملالی جائے تو یہ تصویر زیادہ واضح ہو جاتی ہے۔ ''انسان کوئی ایک 'میں' نہیں ہے۔ اس میں سیکڑوں بلکہ ہزاروں چھوٹے چھوٹے 'میں' ہوتے ہیں جو اکثر ایک دوسرے کو بالکل نہیں جانتے۔ ان میں نہ صرف یہ کہ کوئی باہمی ہم آہنگی نہیں ہوتی بلکہ وہ آپس میں متضاد اور متخالف ہوتے ہیں۔ ہر لمحے جب انسان 'میں' کہتا یا 'میں' سوچتا ہے تو وہ کسی اور لمحے سے مختلف 'میں' ہوتا ہے۔ کبھی اس کے معنی ایک خیال ہوتے ہیں،

کبھی ایک خواہش، کبھی ایک احساس — اور یہ سلسلہ لامحدود طور پر جاری رہتا ہے۔" میں نے یہ مضمون یہاں تک لکھا تھا کہ احمد علی سید صاحب چند عمدہ اقتباسات کا ترجمہ لے کر آ گئے۔ ذرا انھیں بھی دیکھ لیجیے۔ سمرسٹ ماہم لکھتا ہے، "کبھی کبھی ایسے لمحے آتے ہیں جب میں اپنے کردار کے مختلف پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے الجھ جاتا ہوں، یوں معلوم ہوتا ہے جیسے میرے اندر کوئی ایک آدمی نہیں ہے، اور جو آدمی اس وقت غالب ہے وہ دوسرے آدمی کے لیے جگہ خالی کر دے گا — لیکن کون سا آدمی اصلی ہے — وہ سب یا ان میں سے کوئی بھی نہیں؟" ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے انسان کے اندر کثرت، تضاد اور اختلاف کی یہ آگاہی ہر صاحب نظر انسان کی بصیرت کا حصہ ہے۔ والٹ وہٹ مین بھی یہی کہتا ہے۔ "میں خود اپنی تردید کرتا ہوں۔ میں بہت وسیع ہوں۔ میرے اندر لاکھوں کا ہجوم ہے" اور اس کے ساتھ، ہرمن ہیسے' کا یہ خوب صورت فقرہ بھی دیکھیے، آدمی ایکستارہ نہیں ہے بلکہ ستاروں کا ایک جھرمٹ ہے۔" میرے خیال میں اقتباسات بہت ہو گئے ہیں۔ اس لیے آخر میں نطشے کو اور دیکھ لیجیے۔" آدمی میں مخلوق اور خالق، دونوں جمع ہو گئے ہیں۔ آدمی میں خام مواد ہے، ادھورا پن ہے، بڑھنے کی سکت ہے، مٹی ہے، میل ہے، بے عقلی ہے، انتشار ہے۔ لیکن آدمی ہی میں ایک خالق ہے، مصورِ اشیا ہے، تیشے کی سختی ہے، تماشا دیکھنے والا تقدس ہے اور ساتواں دن ہے۔ کیا تم اس تضاد کو سمجھتے ہو؟"

اتنی بہت سی وقیع گواہیوں کے بعد اب میں ذرا زیادہ اعتماد سے کہہ سکتا ہوں کہ ترقی پسندوں اور دوسرے عمل پرستوں کے مقابلے پر میرا تشکیک پسندانہ رویہ حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ اقبال نے انسان کی شخصیت کی اکائی کو اس کی خودی یا انا سے تعبیر کیا تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ انسان بچہ ہوتا ہے، پھر جوان ہو جاتا ہے اور اس کے بعد بوڑھا۔ لیکن عمر، ماحول اور جسم کے ان تمام تغیرات کے باوجود جو اس دوران میں واقع ہوئے ہیں، اس کی انا کی اکائی قائم رہتی ہے۔ وہ اپنے سینے پر ہاتھ مارتا ہے اور کہتا ہے کہ میں ہوں اور یہ "میں" اس وقت بھی تھی جب وہ بچہ تھا، اس وقت بھی جب وہ جوان ہوا اور اس وقت بھی جب وہ بوڑھا ہو گیا۔ لیکن ہم نے دیکھا کہ انسان میں صرف ایک "میں" نہیں ہے۔ وہ بے شمار اناؤں کا مجموعہ ہے اور اس میں اَن گنت "میں" مصروفِ عمل ہیں۔ وہ اپنے اندر کسی طرح بھی ایک نہیں ہے۔ اس کو ایک ہونے کا دھوکا ان جسمانی ارتعاشات کی وجہ ہوتا ہے جو حافظے میں جمع ہو جاتے ہیں، جب کہ بقول ہیوم ان ارتعاشات میں کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے ہم اکائی سے تعبیر کر سکیں۔ یہ تو اندر سے انسان کا حال ہے لیکن باہر کی دنیا میں، یعنی ایک انسان سے دوسرے انسان کے رشتے میں بھی انسان کا حال اس سے مختلف نہیں۔ یہاں بھی وہ واحد کے بجائے کثیر ہی نظر آتا ہے۔ الف سے میرے رشتے کو دیکھیے۔ میں الف کو صرف اس حد تک جانتا ہوں جس حد تک وہ میرے تجربے میں آیا ہے، اس تجربے کی روشنی میں میں الف کا ایک تصور رکھتا ہوں۔ لیکن

یہ تصور ہو بہو وہ نہیں ہے جو الف ہے۔ الف اس کے علاوہ بہت کچھ ہے۔ میں الف کو جس طرح جانتا ہوں، وہ پورا الف نہیں ہے۔ وہ الف کا صرف جزو ہے۔ پورا الف وہ سب کچھ ہے جو میں نہیں جانتا۔ اور اسی طرح الف کو بہت سے لوگ جانتے ہیں اور وہ لوگ الف کو ہو بہو اس طرح نہیں جانتے جس طرح میں جانتا ہوں، اور نہ ہو بہو اس طرح جانتے ہیں جس طرح الف ہے۔ وہ بھی الف کو جزوی طور پر جانتے ہیں اور اس کا جزوی تصور رکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ الف خود بھی اپنے آپ کو اس طرح نہیں جانتا جس طرح وہ ہے۔ وہ بھی اپنے بارے میں ایک جزوی تصور رکھتا ہے اور جزوی طور پر اپنے آپ کو جانتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں الف ایک نامعلوم حقیقت ہے جو ہمارے اور خود الف کے تجربے میں بدلتی رہتی ہے۔ ہم اس کے بارے میں صرف جزوی طور پر جانتے ہیں اور وہ بھی یقینی طور پر نہیں۔ تو کیا اندر اور باہر سے انسان کی اس کثرت کو دیکھ کر ہم ایک قدم آگے بڑھ کر کہہ دیں کہ الف بطور ایک شخص یا فرد کے وجود نہیں رکھتا۔ مجھے معلوم ہے عملی نقطۂ نظر سے یہ ہولناک تصور ہے۔ اس تصور کو قبول کرنے کے معنی یہ ہوں گے کہ عملی زندگی ممکن نہ رہے۔ جن لوگوں کے خیالات میں نے اوپر پیش کیے ہیں ان سب پر یہی تنقید ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ عملی زندگی کا پہلا مفروضہ تو یہی ہے کہ الف موجود ہے اور اسی طرح موجود ہے جس طرح ہم اسے جانتے ہیں۔ اس مفروضے کے بغیر ہم دو قدم بھی آگے نہیں چل سکتے۔ پھر یہی مفروضہ ہمیں اپنے بارے میں بھی قائم کرنا پڑتا ہے۔ میں اس بات کو ایک چھوٹی سی مثال سے واضح کرنا چاہتا ہوں۔ الف نے مجھ سے وعدہ کیا ہے کہ وہ کل شام کو میرے پاس آئے گا۔ جواباً میں نے بھی اس سے وعدہ کیا ہے کہ وقتِ مقررہ پر میں اس کا انتظار کروں گا۔ ملاقات کا یہ وعدہ اس باہمی اعتماد پر قائم ہے کہ میں سمجھتا ہوں کہ الف نے جو وعدہ کیا ہے کہ وہ اسے پورا کرے گا یعنی آئے گا۔ اور الف یہ سمجھتا ہے کہ میں نے جو وعدہ کیا ہے اسے پورا کروں گا۔ یعنی میں وقتِ مقررہ پر اس کا انتظار کروں گا۔ اب اگر یہ فرض کیا جائے کہ الف وہ نہیں ہے جس نے آنے کا وعدہ کیا ہے، اور میں وہ ''میں'' نہیں ہوں جس نے انتظار کا وعدہ کیا ہے، تو یہ وعدہ بالکل بے معنی ہو کر رہ جائے گا۔ عملی زندگی اسی قسم کے معاملات کا نام ہے۔ اب اگر ہم اس تصور پر قائم رہتے ہیں جو ہم نے پیش کیا ہے تو اس سوال کا جواب دینا پڑے گا کہ اس تصور کی روشنی میں ان عملی معاملات کا کیا ہوگا۔ دوسرے لفظوں میں ہمیں بتانا ہوگا کہ انسان میں کثرت، تضاد اور انتشار کے ساتھ وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم کا کوئی اصول موجود ہے یا نہیں؟ اور اگر موجود ہے تو ان کے درمیان کیا رشتہ ہے۔ اس کے بارے میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے؟

محمد حسن عسکری نے اپنے معرکہ آرا مضمون ''انسان اور آدمی'' میں جو بنیادی بحث اُٹھائی ہے، اس کا ہمارے پہلے سوال سے بہت گہرا تعلق ہے۔ ''انسان'' ان کے نزدیک ایک جامد، متعین اور

بنی بنائی چیز ہے جب کہ ''آدمی'' ہر لمحہ بدلتا اور بنتا بگڑتا رہتا ہے۔ انسان ان کے الفاظ میں ''حکمرانوں کی اس حسرت کا نام ہے کہ اے کاش آدمی ایسا ہوتا۔'' دوسرے لفظوں میں انسان وہ چیز ہے جسے ہم نے وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم کے اُصول سے تعبیر کیا ہے، جب کہ آدمی کثرت تضاد اور انتشار کا نمائندہ ہے۔ آدمی وہ ہے جو وہ ہوتا ہے۔ انسان وہ ہے جو اسے بنایا جاتا ہے۔ آدمی کو انسان بنانے میں حکمران، سماجی مصلح اور مفکر اور پیغمبر، سب ہی حصہ لیتے ہیں۔ عسکری صاحب نے پیغمبروں کو تو یہ کہہ کر چھوڑ دیا ہے کہ ان کا تجربہ عام انسانوں سے بہت مختلف ہوتا ہے لیکن حکمرانوں اور سماجی مفکروں کی خوب خبر لی ہے، خاص طور پر روسو کی۔ لیکن بہرحال انھوں نے اس سوال کا جواب نہیں دیا کہ اگر ''انسان اور آدمی'' ہر انسان میں موجود ہیں تو ان دونوں کے درمیان کا رشتہ ہوتا ہے۔ میرے خیال میں ہمیں اپنے ذہن میں ایک بنیادی حقیقت کو پوری وضاحت سے سمجھ لینا چاہیے۔ ''انسان معاشرے میں رہتا ہے'' اور معاشرہ انسان پر کوئی خارج سے عائد کی ہوئی یا باہر سے تھوپی ہوئی چیز نہیں ہے بلکہ یہ اس کے وجود کی لازمی شرط اور ضرورت ہے۔ اس لیے انسانی حقیقت پر غور کرتے ہوئے ہمیں اس کی فطرت کے دو رُخ نظر آتے ہیں۔ ایک رُخ وہ جسے ہم اس کی فطرت کا انفرادی رُخ کہیں گے، اور دوسرا رُخ وہ جسے اُس کی فطرت کا اجتماعی رُخ کہنا چاہیے۔ انفرادی رُخ کو عسکری صاحب نے آدمی کہا ہے، جب کہ اجتماعی رُخ وہ ہے جسے وہ انسان کہتے ہیں۔ میرے الفاظ میں انفرادی رُخ کثرت تضاد اور انتشار کی نمائندگی کرتا ہے۔ جب کہ اجتماعی رُخ وحدت، ہم آہنگی، اور تنظیم کا مظہر ہوتا ہے۔ نٹشے کا اقتباس ایک بار پھر غور سے پڑھیے۔ اس نے انسانی فطرت کے انھی دو پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے۔ ہمیں انسانی حقیقت پر غور کرتے ہوئے اس کی فطرت کے ان دو رُخوں کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ غلطی دراصل اس وقت ہوتی ہے جب اس کی فطرت کے کسی ایک رُخ کو پوری انسانی حقیقت سمجھ لیا جاتا ہے۔ یہ غلطی ہمارے زمانے کی ایک عام غلطی ہے جس نے دو مخالف مکاتب فکر پیدا کر دیے ہیں۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو انسانی فطرت کے انفرادی رُخ کو انسانی حقیقت کا کل سمجھتے ہیں جب کہ دوسری طرف وہ لوگ ہیں جن کے نزدیک انسانی حقیقت صرف اس کی فطرت کے اجتماعی رُخ کا نام ہے۔ انسان معاشرے میں رہتا ہے۔ اس حقیقت کو یہ دونوں مکاتب فکر دو مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ پہلے گروہ کے نزدیک معاشرہ انسانی فطرت پر ایک جبر، ایک خارج سے عائد کی ہوئی چیز ہے جب کہ دوسرے گروہ کے نزدیک معاشرہ ہی سب کچھ ہے اور انسانی فطرت کا انفرادی رُخ کوئی حقیقت نہیں رکھتا یا یکسر نظرانداز کیے جانے کے قابل ہے۔

میرا خیال ہے کہ اس مختصر سی بحث میں، میں نے انسانی حقیقت کے ایک ایک؟؟ بنیادی تضاد کو واضح کر دیا ہے۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ انسانی فطرت کا ایک رُخ

کثرت، تضاد اور انتشار پر مبنی ہے لیکن اس کے ساتھ دوسری حقیقت یہ بھی موجود ہے کہ انسانی فطرت کا دوسرا رُخ وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم کا مظہر ہے۔ اب آیئے ہم ان دونوں کے بارے میں ممکن رویوں پر غور کریں۔

(۱) میں نے اوپر جو اقتباسات نقل کیے ہیں، ان میں انسانی فطرت کے انفرادی رُخ پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ یہ ہمیں بتاتے ہیں کہ انسان کی فطرت میں کثرت، تضاد، اختلاف اور انتشار کے عناصر بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ اب اگر یہ صرف ''زور دینے'' کا معاملہ ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ انسانی فطرت کے اجتماعی رُخ کا انکار نہیں کیا گیا اور اس میں وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم کا جو اصول موجود ہے اسے فراموش کیے بغیر یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ انسانی فطرت کا انفرادی رُخ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ ہم چاہیں تو یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس رُخ پر زور دینے کے معنی یہ ہوئے کہ اسے نظر میں رکھے بغیر اسانی فطرت کے اجتماعی رُخ سے بھی انصاف نہیں کیا جاسکتا۔ ایک ایسے ماحول میں جس میں انسانی فطرت کے اجتماعی رُخ پر زیادہ زور دیا جارہا ہو، اور اس کے انفرادی رُخ کو نظرانداز کیا جارہا ہو، یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ اقتباسات ایک طرح کا احتجاج ہیں اور ان کی اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک ایسی بات کو یاد دلاتے ہیں جس کو نظرانداز کردینا انسان کے لیے کسی طرح بھی مفید نہیں ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ہمیں اس امکان کو بھی نظرانداز نہیں کرنا چاہیے کہ ان اقتباسات کا مطلب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ انسانی فطرت صرف کثرت، تضاد اور انتشار کی حامل ہے، اور اس میں وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم کا کوئی اصول موجود نہیں ہے۔ اس صورت میں یہ اقتباسات انسانی فطرت کا ایک ایک رُخا بیان ہوں گے۔

(۲) انسانی فطرت کے اجتماعی رُخ پر زور دینے کے معنی بھی وہی ہوسکتے ہیں، جو ہم نے انفرادی رُخ پر زور دینے کے سلسلے میں بیان کیے ہیں۔ یعنی یا تو انفرادی رُخ کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے یا اجتماعی رُخ ہی کو پوری انسانی فطرت سمجھ لیا گیا ہے۔ اس دوسری صورت میں یہ بیان بھی انسانی فطرت کا ایک یک رُخا بیان ہوگا۔

(۳) انسانی فطرت کے بارے میں تیسرا رویہ یہ ہے کہ اس کے انفرادی اور اجتماعی دونوں رُخوں پر یکساں زور دیا جائے اور اس بات کو کھلے دل سے تسلیم کرلیا جائے کہ اس میں جہاں ایک طرف کثرت، تضاد اور انتشار کے عناصر ہوتے ہیں، وہاں دوسری طرف وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم بھی ہوتی ہے اور دراصل ان دونوں کے مناسب تال میل پر ہی انسان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کی صحت اور بہتری کا دار و مدار ہے۔

اب ہم ان تینوں رویوں کو اپنی پیش کردہ مثال پر منطبق کر کے دیکھتے ہیں۔ الف نے مجھ سے شام کو ملنے کو وعدہ کیا ہے۔ میں اگر پہلے رویے کا آدمی ہوں تو مجھے اس وعدہ پر اعتبار نہیں

کرنا چاہیے۔ اس کے بارے میں میرا نقطۂ نظر یہ ہوگا کہ انسانی فطرت کثرت، تضاد اور انتشار کی حامل ہے۔ وہ الف جس نے وعدہ کیا ہے، پتا نہیں کس وقت غائب ہو جائے اور اس کی جگہ کوئی دوسرا الف موجود ہو جائے۔ اس لیے الف کا اپنا وعدہ پورا کرنا مشکل بلکہ ناممکن ہے۔ چناں چہ مجھے اس کا انتظار نہیں کرنا چاہیے۔ اس طرح اس رویے میں وعدہ کرنے کا عمل دونوں طرف سے بالکل بے کار ہوگا۔ اس کے برعکس اگر میں دوسرے رویے کا آدمی، ہوں تو میرا نقطۂ نظر یہ ہوگا... انسانی فطرت سرتاسر وحدت، ہم آہنگی اور تنظیم ہے۔ الف ایک جامد اور متعین وجود ہے جو کسی طرح بھی تبدیل نہیں ہوسکتا۔ اس لیے الف نے جو وعدہ کیا ہے وہ اسے ضرور پورا کرے گا۔ چناں چہ مجھے ہر حال میں انتظار کرنا چاہیے۔ اس طرح اس رویے میں وعدہ ایک ایسا اٹل اور ناقابلِ تغیر عمل ہوگا جو ہمارے تجربہ میں بار بار جھٹلایا جائے گا اور اس لیے قطعی طور پر غیر حقیقت پسندانہ ہوگا۔ ان دونوں رویوں کے مقابلے پر اگر میں تیسرے رویے کا آدمی ہوں گا تو میرا نقطۂ نظر یہ ہوگا۔ انسانی فطرت میں کثرت: تضاد اور انتشار بھی ہے اور وحدت اور ہم آہنگی بھی۔ الف نے مجھ سے وعدہ کیا ہے مگر ہوسکتا ہے وہ بھول جائے یا اس کا جی نہ چاہے یا اسے کوئی کام ہو جائے۔ اس صورت میں وہ نہیں آئے گا۔ لیکن چوں کہ اُس نے وعدہ کیا ہے اس لیے اس بات کا بھی کھلا ہوا امکان موجود ہے کہ وہ اپنا وعدہ پورا کرے۔ چناں چہ مجھے اس کا انتظار تو کرنا چاہیے لیکن اس طرح نہیں کہ وہ نہ آئے تو میں صدمے سے بے حال ہو جاؤں یا غصے سے کھولنے لگوں۔ اس صورت میں وعدہ نہ بے کار عمل ہوگا نہ قطعی طور پر غیر حقیقت پسندانہ بلکہ ایک ایسا عمل ہوگا جو انسانی فطرت کے بھی صحیح تصور پر قائم ہوگا اور عملاً بھی حقیقت پسندی کے معیار پر پورا اُترے گا۔

اچھا، یہ تو ہوا ہمارے پہلے سوال کا جواب۔ اب ہم اپنے دوسرے سوال کو دیکھتے ہیں۔ اوپر کی بحثوں میں ہم نے ثابت کر دیا ہے کہ ہم الف کو اس طرح کبھی نہیں جان سکتے جس طرح الف ہے۔ ہم الف کو صرف اپنے تجربے کی حد تک جان سکتے ہیں۔ یہاں تک کہ الف خود بس اپنے آپ کو ایک حد تک ہی جانتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ الف کو پورا کا پورا جاننا ناممکن ہے۔ ہوسکتا ہے کہ کچھ لوگ یہ کہہ کر اس نتیجے کی تردید کر دیں کہ الف ان تمام تصورات کا مجموعہ ہے جو دوسرے انسانوں اور خود الف کے ذہن میں الف کے بارے میں موجود ہیں۔ لیکن یہ جواب عملاً ہمیں کوئی فائدہ نہیں پہنچاتا۔ تصورات کا مجموعہ کسی ایک ذہن میں موجود نہیں ہے اس لیے جب میں کہوں گا کہ الف فلاں فلاں تصورات کا مجموعہ ہے تو اس کے بارے میں بھی یہی اختلاف پیدا ہو جائے گا کہ مختلف لوگ اس مجموعے سے کیا سمجھتے ہیں۔ اس کے علاوہ تصورات کا یہ مجموعہ ماضی اور حال میں تو الف کی شناخت ممکن بنا سکے، لیکن مستقبل کا الف ان تصورات سے باہر رہے گا۔ چار و ناچار ہمیں ماننا پڑتا ہے کہ

الف کے بارے میں ہمارا علم ہر لحاظ سے جزوی اور اضافی ہے۔ بس یہی وہ بات ہے کہ جو ہماری بحث کا مقصود ہے۔ اب میرا سوال یہ ہے کہ جب میں کہتا ہوں کہ میں الف کو جانتا ہوں تو کیا میرے اندر یہ احساس موجود ہوتا ہے کہ میں اسے صرف اپنے تجربہ کی حد تک جانتا ہوں۔ یعنی میرا علم اضافی ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہوتا۔ میں جب کہتا ہوں کہ میں الف کو جانتا ہوں تو میں اس علم کی اضافیت کا احساس کرنے کی بجائے اسے مطلق سمجھتا ہوں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ الف میرے تجربے کی حد تک ایسا ہے۔ اس کی بجائے میں یقینی طور پر یہ کہتا ہوں کہ الف ایسا ہے، گویا میرا دعویٰ ہوتا ہے کہ الف ایسا ہے اور ایسا ہونے کے سوا کچھ نہیں ہوسکتا۔ یہ مطلقیت ہمارے تمام انسانی تعلقات کی تہ میں موجود ہوتی ہے۔

آیئے ذرا دیکھیے کہ اس بات کا ہمارے رویوں پر کیا اثر پڑتا ہے:

(۱) میں جانتا ہوں کہ الف ایسا ہے اور ایسا ہونے کے سوا اور کچھ نہیں ہوسکتا۔ لیکن جب الف ایسا نہیں نکلتا تو مجھے حیرت ہوتی ہے۔ میں کہتا ہوں، ارے یہ کیا! الف تو ایسا نہیں ہے۔ یہ تجربہ میرے لیے اتنا تکلیف دہ ہوتا ہے کہ اسے میں آسانی سے نہیں سہار سکتا۔ میں یا تو الف سے نفرت کرنے لگتا ہوں یا اپنے بارے میں خود رحمی کا شکار ہو جاتا ہوں۔

(۲) میں جانتا ہوں کہ الف ایسا ہے اور کوشش کرتا ہوں کہ الف ہمیشہ ایسا بنا رہے جیسا اسے میں سمجھتا ہوں۔ میں اپنے اثر، قوت اور دباؤ کے ذریعے الف کو مجبور کرتا ہوں کہ وہ میرے جاننے کی تصدیق کرے۔ اور اگر وہ مکمل طور پر ویسا نہیں بن سکتا تو کم از کم ظاہری طور پر بنا رہے۔ اس طرح الف سے میرے تعلقات ایک طرح کی جارحیت پر قائم ہوتے ہیں۔ یہ دونوں رویے آپ نے دیکھا، واضح طور پر غلط اور نقصان رساں ہیں۔ ان کے مقابلے پر تیسرا رویہ وہ ہوگا جو الف کے بارے میں ہمارے اضافی علم کی بنیاد پر قائم ہوگا۔

(۳) میں الف کو جانتا ہوں کہ وہ ایسا ہے مگر میرا علم اضافی ہے، الف صرف ایسا نہیں ہے جیسا میں اسے جانتا ہوں۔ الف اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ مجھے اس کے لیے تیار رہنا چاہیے کہ الف میرے علم سے مختلف طور پر ظاہر ہو۔ مجھے اس سے کہنا چاہیے، میں تمھیں اس طرح جانتا ہوں مگر تم میرے علم سے آزاد ہو۔ تم اگر ایسے ثابت ہوتے ہو جیسا میں تمھیں سمجھتا ہوں تو یہ میرے لیے ایک اچھی بات ہے لیکن اگر تم ثابت نہیں ہوتے تو میں اس کی بنا پر نہ تم سے نفرت کروں گا نہ تمھیں مجبور کروں گا کہ تم میرے علم کے مطابق بنے رہو۔ تم جیسے ہو ویسے بننے میں آزاد ہو اور میں چاہتا ہوں کہ تمھاری طرح مجھے بھی یہ آزادی حاصل ہو۔

(''فنون'' لاہور، جولائی اگست ۱۹۷۷ء)

○

# حکایتِ یوسفؑ اور ہم

بہت دنوں کی بات ہے ایک لڑکے نے خواب میں دیکھا کہ سورج، چاند اور گیارہ ستارے اسے سجدہ کر رہے ہیں۔ اس نے اپنا خواب اپنے والد سے بیان کیا اور تعبیر پوچھی۔ انھوں نے جواب دیا، ''تو بڑا آدمی بنے گا۔ اتنا بڑا کہ تیرے گیارہ بھائی اور ماں باپ تجھے سجدہ کریں گے۔ لیکن بیٹے دیکھنا اس خواب کو اپنے بھائیوں کو نہ سنانا، ورنہ وہ تیرے دشمن ہو جائیں گے۔''

لڑکے نے باپ کی نصیحت نہ مانی اور اپنا خواب اپنے بھائیوں کو سنا دیا۔ باقی حصہ آپ کو معلوم ہے۔ حضرت یوسفؑ کنویں میں ڈالے گئے، پھر غلام کی حیثیت سے بیچے گئے۔ پھر ایک جھوٹے الزام میں قید ہوئے۔ یہ سب کیوں ہوا؟ اس لیے کہ انھوں نے اپنے باپ حضرت یعقوبؑ کی نصیحت نہیں مانی تھی۔ یہ اس قصے کا اخلاقی پہلو ہے، لیکن اس سے بھی پہلا اور بنیادی سوال یہ ہے کہ انھوں نے اپنا خواب اپنے بھائیوں کو کیوں سنایا؟ اور خواب سنانے کے معنی کیا ہیں؟ حضرت یوسفؑ نے جب تک خواب دیکھا تھا کوئی بات نہیں تھی۔ خواب دیکھ کر اچنبھے میں تھے۔ یہ کیسا خواب ہے اور اس کے کیا معنی ہیں؟ ایک خوش گوار الجھن۔ ایک مزے دار اضطراب۔ ''اس خواب میں ضرور کچھ ہے جس کا میری زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ کیا کوئی مجھے اس خواب کے معنی بتا سکتا ہے۔ خواب اچھا ہے اس کی تعبیر بھی ضرور اچھی ہوگی۔'' اور جب حضرت یعقوبؑ نے انھیں تعبیر بتائی تو وہ خوش ہوئے۔ انھیں اپنی اہمیت کا احساس ہوا۔ انھیں معلوم ہوا کہ وہ بہت بڑے آدمی بننے والے ہیں۔ انھوں نے اپنے ذہن میں ایک تصویر بنائی۔ ایک تصویر جس میں وہ تختِ حکومت پر بیٹھے ہیں اور اُن کے ماں باپ اور گیارہ بھائی ان کو سجدہ کر رہے ہیں۔ وہ اپنی اس ذہنی تصویر سے سرشار ہو گئے۔ میں

بہت اہم ہوں، بہت بڑا ہوں۔ مجھے یہ خواب دوسروں کو بھی سنانا چاہیے۔ حضرت یعقوبؑ نے ان کی اس کیفیت کو دیکھا اور ان کے دل کی حالت سمجھ گئے۔ انھیں معلوم تھا یوسفؑ کی یہ ذہنی تصویر، اپنی عظمت کا یہ احساس، اپنی اہمیت اور بڑائی کا خیال یوسفؑ کو آزمائش میں مبتلا کر دے گا۔ لیکن اب وہ کچھ نہیں کر سکتے تھے۔ یوسفؑ اپنی تصویر کی محبت میں مبتلا ہو گئے تھے۔ اب انھوں نے یہ چاہا کہ وہ اس کا اظہار نہ کریں، مگر یہ ناممکن تھا۔ آدمی جب اپنے ذہن میں کوئی تصویر بناتا ہے تو اسے دوسروں پر ظاہر کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یوسفؑ کی طرح ہم سب بھی اپنے ذہن میں اپنی ایک تصویر بناتے ہیں اور دوسروں پر اس تصویر کو ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ ہماری زندگی کا ہر المیہ اسی سے پیدا ہوتا ہے۔

ہماری ذہنی تصویر کیا ہے؟ ہماری ذات کے بارے میں ہمارا ایک خیال ہے۔ یہ خیال ہمیشہ ہماری اہمیت سے وابستہ ہوتا ہے۔ ہم اس خیال کو اپنے اندر پاتے ہیں، اس کی نگہداشت کرتے ہیں۔ اپنے جذبے، احساس اور تخیل کا سارا آب و رنگ اس کی آرائش اور زیبائش پر صرف کرتے ہیں وہ ہمارے لیے دنیا کی سب سے حسین، سب سے محبوب چیز ہوتا ہے۔ جس طرح ایک بت پرست اپنے بت کی پوجا کرتا ہے اسی طرح ہم اپنے اس خیال کی پرستش کرتے ہیں۔ ہم اس کے لیے اپنی جان دے سکتے ہیں۔ یہ خیال ہمیں اتنا عزیز ہوتا ہے کہ ہم اس کی محبت میں اپنی ''ذات'' کو بھول جاتے ہیں اور یہ خوابیدگی ہمارے اندر اتنی گہری سرایت کر جاتی ہے کہ ہم اپنی ذات سے بیگانہ ہو کر صرف اپنے خیال کی دنیا میں مگن رہتے ہیں۔ یہ ہمارا جھوٹا تشخص ہوتا ہے۔ اوسپنسکی نے اس بات کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''تشخص کی ایک عام صورت ہے جو ہم کو خوابیدہ رکھنے میں بڑا حصہ لیتی ہے۔ اس کو باطنی تفکر کہا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تشخص اس تصور سے کیا جائے جو اپنی ذات کے بارے میں قائم کیا گیا ہو۔ کیوں کہ ہر شخص کے ذہن میں اپنی تصویر ہوتی ہے جو کچھ مستند ہوتی ہے اور کچھ غیر مستند۔ اپنی تصویر بنا کر ہر شخص اس کو دنیا کے سامنے پیش کرتا ہے۔ اس امید میں کہ دنیا اس کو بعینہٖ اس تصویر کی حیثیت سے قبول کرے گی۔ تھیٹر کے انداز میں خود کو دنیا کے سامنے پیش کرنے کا یہ عمل آدمی کا بیشتر وقت لے لیتا ہے۔ یہاں تک کہ دوسرے لوگوں سے بات کرتے ہوئے وہ زیادہ تر اپنے اس تاثر کے بارے میں مشغول رہتا ہے جو وہ لوگوں کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہے۔

وہ بڑے غور سے اپنی باتوں کے سلسلے میں لوگوں کا ردعمل نوٹ کرتا ہے۔ چہروں کے تاثرات دیکھتا ہے۔ اس بات پر توجہ دیتا ہے کہ جواب میں ان کا لب و لہجہ کیا ہے، اور انھوں نے کیا کہا اور کیا نہ کہا۔ وہ اس بات کا بھی اندازہ لگاتا ہے کہ اُس کا کتنی عزت سے استقبال کیا گیا۔ لوگوں نے اس کی باتوں میں کتنی دلچسپی لی، اور باتوں کے علاوہ کتنے اور ذرائع سے انھوں نے دلچسپی کا اظہار

کیا۔ دیکھیے وہ اس تاثر کے بارے میں کتنا مشغول ہوتا ہے جو دوسروں پر چھوڑتا ہے۔ یہ شدید مشغولیت اور اس کے ساتھ ٹھیک تاثر کو پیش نہ کرنے کا احساس، جھجک یا 'شعورِ ذات' کہلاتا ہے۔ لیکن یہ حقیقی شعورِ ذات کی ضد اور گہری خوابیدگی کا مظاہرہ ہوتا ہے۔''

حقیقی شعورِ ذات، شعورِ شخصیت سے بالکل مختلف چیز ہے۔ لیکن ہم شعورِ شخصیت ہی کو شعورِ ذات سمجھنے لگتے ہیں۔ ہم اپنی ذات اور اپنی ذات کے بارے میں اپنے خیال کے درمیان تمیز نہیں کر سکتے۔ ہمارے لیے وہ ایک چیز بن جاتے ہیں، اور یہ دھوکا ساری زندگی قائم رہتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس نے لکھا ہے کہ ہم سب اپنی ذات کے بارے میں اپنے خیال کے زندان میں رہتے ہیں۔ لیکن یہ احساس بہت کم لوگوں کو ہوتا ہے کہ وہ قید میں ہیں۔ وہ اس زندان کو اپنا گھر سمجھ لیتے ہیں اور اس سے نکلنے کے بجائے اس کے در و دیوار کو سجانے لگتے ہیں اور اس سے اس طرح مطمئن اور مسرور ہو جاتے ہیں جس طرح کوئی اپنے گھر میں مسرور و مطمئن ہوتا ہے۔ لیکن جن لوگوں کو قید کا احساس ہوتا ہے ان کی پوری زندگی زندان کی دیواروں سے سر مارنے میں گزر جاتی ہے۔ ہماری شخصیت کا زندان ہمارے لیے اتنا حقیقی ہوتا ہے کہ ہم پوری زندگی کو اُس کے رخنۂ دیوار کے ذریعے دیکھنے لگتے ہیں اور اس طرح دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زندگی کو، اس زندگی کو جو حقیقی ہے اور ہمارے زنداں سے باہر وجود رکھتی ہے، کبھی اس طرح نہیں دیکھ سکتے، جیسی وہ ہے۔ ہم، ہمارے تعلقات، ہمارے وہ تمام رشتے جو ہم دوسروں سے قائم کرتے ہیں، جھوٹے رشتے ہوتے ہیں۔ لیکن ان سے ہمارا تعلق ہماری ذات کی بنیاد پر نہیں، ہمارے خیال یا ذہنی تصویر کے مطابق ہوتا ہے۔ کرشنا مورتی اپنے ایک مکالمے میں کہتا ہے، ''اگر ہم اپنے موجودہ تعلقات کا بغور مطالعہ کریں خواہ وہ قریبی ہوں یا رسمی، گہرے ہوں یا سرسری، تو پتا چلے گا کہ یہ تعلقات پارہ پارہ ہیں۔ بیوی ہو یا شوہر، لڑکا ہو یا لڑکی، ہر ایک اپنے عزائم اور اپنے ذاتی اور انانیت کے حامل مشاغل میں زندگی گزارتا ہے۔ ہر ایک اپنے خول میں ہے۔ یہ تمام عوامل مل کر فرد میں ایک پیکرِ خیال یا ذہنی تصویر کو جنم دیتے ہیں، اور دوسروں سے اس کے تعلقات اسی ذہنی تصویر کے توسط سے قائم ہوتے ہیں۔ اس لیے حقیقی تعلقات قائم ہوتے ہی نہیں۔''

ہمارے حقیقی تعلقات صرف اس وقت قائم ہو سکتے ہیں جب اس کی بنیاد ہماری اور دوسروں کی ''ذات'' پر ہو، لیکن جس طرح اپنے شعورِ ذات کے بجائے شعورِ شخصیت کی دنیا میں زندگی بسر کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ اپنی ذات کے بجائے صرف اپنی ذات کے بارے میں اپنے خیال کو دیکھتے ہیں۔ اسی طرح ہم دوسروں کو دوسروں کی ذات کی روشنی میں نہیں دیکھتے۔ ہم اپنی طرح ان کے بارے میں بھی ایک ذہنی تصویر بناتے ہیں اور اس ذہنی تصویر کے مطابق ان سے تعلق قائم کرتے ہیں۔ ہمیشہ یہ ذہنی تصویر کسی شخص کے بارے میں ہمارے ردِعمل پر مبنی ہوتی ہے۔ چاہے یہ ردِعمل

نفرت کا ہو چاہے محبت کا، ہم ہر شخص کو اپنے اسی ذاتی ردِعمل کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ اس طرح دوسروں سے ہمارا تعلق دو افراد کا تعلق نہیں ہوتا، دو ذہنی تصویروں کا تعلق ہوتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس نے اپنے مشہور افسانے ''کپتان کا گڈا'' میں ہمارے اس ذہنی عمل کو افسانے کے ہیرو کے ذریعے بیان کیا ہے۔ وہ اپنی پوری زندگی کا جائزہ لیتے ہوئے افسانے کی ہیروئین سے کہتا ہے:

''تم جو چاہو کہہ سکتی ہو لیکن آج کوئی بھی عورت، اس بات سے قطع نظر کہ وہ اپنے مرد سے کتنی محبت کرتی ہے، کسی بھی لمحے اس کا گڈا بنانا شروع کر سکتی ہے۔ اور وہ گڈا اس کے ہاتھ کا بنایا ہوا بہترین گڈا ہوگا۔ اس کا پسندیدہ مرد اس گڈے کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوگا۔ غالباً میری بیوی نے بھی میرا گڈا بنایا ہے۔ اپنے خیالوں میں وہ یقیناً گڈا بناتی رہتی تھی۔ اس نے جی بھر کر میرا خیالی گڈا بنایا۔

کیوں کہ میں نے اپنے بارے میں اس کو دوسری عورتوں سے باتیں کرتے سنا ہے۔ تم نے جو میرا گڈا بنایا ہے، اس سے میری بیوی کا بنایا ہوا گڈا کہیں بے وقعت معلوم ہوتا تھا۔ مگر اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جب کوئی عورت کسی مرد سے محبت کرتی ہے تو اس کا گڈا ضرور بناتی ہے۔ گڈا بنائے بغیر اس کا جی ٹھنڈا نہیں ہوتا۔ اور جب وہ گڈا بنا لیتی ہے تو وہی اس کے لیے سب کچھ ہوتا ہے۔ محبت کا مطلب بھی یہی ہے۔''

ہماری محبتوں کا مطلب ہے گڈا بنانا۔ ہم اپنی محبتوں اور نفرتوں میں زندہ حقیقی انسانوں کے گڈے بناتے ہیں اور ان گڈوں کو یا تو قید کرتے ہیں، ان سے کھیلتے ہیں، انھیں اپنے سینے سے لگائے پھرتے ہیں، یا غصے اور نفرت سے انھیں پھینک دینا چاہتے ہیں۔ ہم انھیں سینے سے لگائیں یا پھر پھاڑ کر پھینک دیں، بہرحال ہوتے وہ گڈے ہی ہیں۔ زندہ اور حقیقی انسان نہیں ہوتے۔ ڈی ایچ لارنس نے اپنی ایک نظم میں بھی ایسی محبت کا ذکر کیا ہے جو گڈے بناتی ہے۔ یہ محبت انا کی پروردہ اور سراسر ذہن کی پیداوار ہوتی ہے۔ حقیقی محبت سے اس کا دور کا بھی تعلق نہیں ہوتا۔ لیکن ہماری مجبوری یہ ہے کہ ہم اس محبت کے سوا کسی اور محبت کو جانتے بھی نہیں۔ یہ گڈے بنانے والی محبت کیا ہوتی ہے، ڈی ایچ لارنس کے الفاظ میں اس کی تصویر دیکھیے:

ذہن جب محبت میں دراندازہوتا ہے
یا قوتِ ارادی اس پر اپنی مہر لگاتی ہے
یا شخصیت اس کو اپنے اسمائے حسنیٰ میں سے
ایک اسم قرار دیتی ہے
یا انا اس پر چڑھ بیٹھتی ہے
تب

محبت یا تو نہیں رہتی
بس ایک چوپٹ چیز باقی رہ جاتی ہے
اور ہم نے محبت کو بہت چوپٹ کیا ہے
ذہن کی توڑی مروڑی ہوئی
قوتِ ارادی کی توڑی مروڑی ہوئی
انا کی توڑی مروڑی ہوئی
بے چاری محبت!

ڈی ایچ لارنس کے (افسانے) ''کپتان کا گڈا'' کا ہیرو ایسی محبت سے تنگ آ کر کہتا ہے۔ ''مجھ سے محبت نہ کی جائے، نہ میں محبت کروں گا۔ میں کسی کو اجازت نہیں دوں گا کہ وہ مجھ سے محبت کرے۔ یہ توہین ہے۔ مجھے یوں معلوم ہوتا ہے کہ چالیس سال تک محبت نے میری توہین کی، ہے ان عورتوں نے بھی جنھوں نے مجھ سے محبت کی ہے۔ مجھ سے محبت نہ کی جائے۔ اور میں محبت نہیں کروں گا۔ میری عزت کی جائے اور میری اطاعت کی جائے۔ یا پھر کچھ بھی نہیں۔''

مرد اور عورت کے تعلقات میں شادی اہم ترین رشتہ ہے۔ مشرق میں یہ رشتہ عورت کی طرف سے ایجاب اور مرد کی طرف سے قبول کا رشتہ تھا۔ اس کی بنیاد باہمی محبت پر نہیں تھی۔ اس کے بجائے عورت مرد کی عزت کرتی تھی اور اس کی اطاعت اپنا فرض سمجھتی تھی۔ مغرب میں مرد اور عورت کی مساوات کے ساتھ شادی برائے محبت کا نیا آئیڈیل پیدا ہوا۔ ڈی ایچ لارنس جب شادی کے لیے محبت کے بجائے عزت اور اطاعت کا مطالبہ کرتا ہے تو وہ مشرق کے بہت قریب پہنچ جاتا ہے۔ لیکن خود مشرقی تصور کی بنیاد کس بات پر ہے؟ کیا یہاں مرد اور عورت کا تعلق ذہنی تصور پر مبنی نہیں ہوتا؟

مشرق میں مرد کا تصور ''دیوتا'' یا ''خدائے مجازی'' کا ہے۔ عورت یہاں بھی مرد کی ذہنی تصویر بناتی ہے مگر یہ تصویر انفرادی نہیں ہوتی۔ یہ وہ تصویر ہوتی ہے جو وہ روایت سے اخذ کرتی ہے۔ اس لیے اس کا اصول محبت نہیں ہے کیوں کہ محبت انفرادی تصویر کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتی۔ عورت کے لیے مرد دیوتا ہے۔ مگر کوئی خاص مرد نہیں۔ ہر وہ مرد جو روایتی طور پر اس کا شوہر بنا دیا گیا ہے۔ عورت کا پورا وجود اس شوہر کے لیے ہے خواہ انفرادی طور پر اس کے بارے میں کچھ بھی محسوس کرتی ہوں۔ یہ محبت کا نہیں، عزت اور اطاعت کا رشتہ ہے۔ خیر، ذکر تھا اس بات کا کہ ہم حقیقی اور زندہ انسانوں سے محبت نہیں کرتے۔ ہم صرف ''ذہنی تصویر'' سے محبت کرتے ہیں۔ یہ ذہنی تصویر ہمارے ہر نقص کی بنیاد ہے۔ یہاں تک کہ خدا سے بھی ہمارا رشتہ یہی ہے۔ ہم خدا کو نہیں، خدا کی تصویر کو پوجتے ہیں۔ یہ تصویر پتھر کی ہے یا لفظوں کی ہے، یا صرف ایک خیالی تصویر ہے، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بت

بہرحال بت ہے، چاہے وہ خیال کا بت ہی کیوں نہ ہو۔ ہم خدا کو بت بنائے بغیر نہیں پوج سکتے۔ حضرت یوسفؑ نے اپنا ایک بت بنایا اور اس سے آزاد ہونے کے لیے انھیں چاہ و زنداں کی صعوبتوں سے گزرنا پڑا۔ تب انھیں معلوم ہوا کہ وہ خود کیا ہیں اور خدا کیا ہے جو ہر تصویر سے بے نیاز ہے، تو کیا اس حکایت سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ انسان صرف مصائب کے ذریعے ہی اپنی ذہنی تصویر سے آزاد ہوسکتا ہے؟ میں جواب سے مطمئن نہیں ہوں مگر یہ بات بہرحال اپنی جگہ ہے کہ انسان کا، اس انسان کا جو اپنے ہر عمل میں زندہ اور حقیقی بننا چاہتا ہے، پہلا مسئلہ اپنی ذہنی تصویر سے آزاد ہونا ہے۔

(''نیا دور''، کراچی، خاص نمبر، شمارہ ۷۵۔۷۶، ۱۹۸۲ء)

○

# اُردو شاعری میں جوروجفا کی روایت

اب یہ بات ماہرین عمرانیات کا موضوع بننے لگی ہے کہ انسان کے جسمانی ارتقا کا مطالعہ اس وقت تک یک طرفہ اور نامکمل ہے، جب تک اس کے روحانی ارتقا کا مطالعہ نہ کیا جائے۔ ہر حیوان کے لیے ماحول اور اس کی ضروریات ایک چیلنج کی حیثیت رکھتی ہیں جس سے مطابقت اس کی زندگی اور بقا کی اوّلین شرط ہے۔ حیوانوں میں یہ مطابقت فطری انتخاب کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ ماحول کے چیلنج کا جواب اپنے جسمانی اور جبلی جوابی عمل سے دیتے ہیں۔ لیکن انسانوں کا جوابی عمل حیوانوں کے مقابلے پر بہت زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ انسانی ترقی کی اب تک کی داستان صرف ایک عمل پر مبنی ہے اور وہ یہ ہے کہ عام حیوانوں کے برعکس انسان نے جسمانی اور جبلی جوابی عمل ترک کر کے عقلی اور شعوری جوابی عمل کا راستہ اختیار کیا ہے۔ وہ اپنے ماحول اور اس کی ضروریات کا جواب میکانکی طور پر نہیں بلکہ ارادی طور پر دیتا ہے، مثلاً حیوان کا جبلی اور جسمانی عمل یہ ہے کہ وہ آگ کو دیکھ کر بھاگ جائے، مگر انسان نے جبلت کے اس عمل کو روکا اور آگ دیکھ کر بھاگنے کے بجائے اس پر قابو پانا اور اس سے کام لینا سیکھا۔ ہمارے وہ سارے اعمال جو نوعِ انسانی کو دوسرے حیوانوں سے الگ کرتے ہیں، اور اس کے معاشرتی ارتقا کے ذمہ دار ہیں، اسی قسم کے غیر جبلی یا شعوری اعمال ہیں۔ چناں چہ انسانی ترقی اگر کوئی چیز ہے تو اس کا مطالعہ ہم صرف جبلی اور جسمانی حدود کے اندر رہ کر نہیں کر سکتے۔ ہمیں اس کے روحانی اعمال کو بھی دیکھنا پڑے گا۔ آرٹ اور کلچر کا مطالعہ ایسے ہی روحانی اعمال کا مطالعہ ہے کیوں کہ آرٹ اور کلچر انھیں کا نتیجہ ہے۔

روحانی عمل کی کوئی جامع و مانع تعریف اس وقت میرا مقصود نہیں ہے۔ لیکن زیرِ نظر

مطالعے کے لیے اس کی دو خصوصیات پیشِ نظر رہنی چاہییں: (۱) یہ عمل میکانکی نہیں، ارادی ہوتا ہے اور (۲) جبلی یا جسمانی نہیں، شعوری یا عقلی ہوتا ہے۔ اب چوں کہ یہ دونوں خصوصیات اس وقت تک پیدا نہیں ہوسکتیں جب تک انسان اپنی جبلت سے اوپر اٹھ کر اسے قابو میں نہ لے آئے، اس لیے انسان کی تعریف یہ ہے کہ یہ وہ حیوان ہے جو خود اپنی مخالفت سے وجود میں آتا ہے، یہ خود مخالفتی فطرتِ انسانی کا پہلا عمل ہے۔ اسی کے ذریعے حیوان کے فطری وجود میں سماجی وجود پیدا ہوتا ہے۔ یہی اس کا اخلاقی وجود بھی ہے۔ قدیم نفسیات میں اس سارے عمل کو نفس کی مخالفت سے تعبیر کرتے تھے۔ یعنی نفسِ حیوانی کی مخالفت اور قدیم تصوف اور اخلاقیات کے سارے نظریے انسان کی اس تعریف پر مبنی ہیں۔

چناں چہ اس مختصر سی بحث کے بعد ہم دیکھیں گے کہ انسان کی اس تعریف کا شاعری سے کیا تعلق ہے۔ شعر اگر روحانی عمل ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ شعر کے ذریعے ہم اپنے حیوانی وجود سے اوپر اٹھتے ہیں۔ یعنی شعر ہمارے حیوانی وجود اور اخلاقی وجود کی پیکار سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ اس کی وجہ تخلیق بھی ہے، اور اس کا موضوع بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری کے مطالعے کے وقت ہم یہ دیکھتے ہیں کہ شاعر اپنے حیوانی وجود سے خود کتنا اوپر اٹھا ہے اور ہمیں کتنا اوپر اٹھاتا ہے۔ اب اگر آپ مجھے اجازت دیں تو میں ہربرٹ ریڈ کے ایک خیال کو اپنی وضاحت کے لیے استعمال کروں۔ ہربرٹ ریڈ کا خیال ہے کہ ہر انسان میں دو آدمی ہوتے ہیں۔ غار کا آدمی اور سماجی آدمی (Cave man and Social man)۔ شاعری ان دونوں کی جنگ کا نتیجہ ہے۔ یہاں تک تو وہی بات ہوئی جو میں نے اب تک کہی ہے۔ مگر ہربرٹ ریڈ اسے آگے بڑھاتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان کی بھرپور زندگی کے لیے ضروری ہے کہ اس میں یہ دونوں آدمی پورے طور پر زندہ رہیں یعنی دونوں کی جنگ کا نتیجہ یہ نہ نکلے کہ ایک دوسرے کو مستقل طور پر دبا کر بیٹھ جائے یا ختم کردے بلکہ دونوں کی جنگ کا نتیجہ یہ نکلنا چاہیے کہ دونوں میں ایک خوش گوار توازن پیدا ہوجائے۔ اس خیال کی روشنی میں پوری انسانی تہذیب کی ترقی کا خلاصہ صرف اتنا ہے کہ کتنا بھرپور توازن پیدا ہوا۔ لیکن توازن کی یہ تخلیق دشوار ترین عمل ہے۔ انسانی تہذیب کی تاریخ ہمیشہ ہمارے وجود کے ان دو حصوں کے درمیان جھولتی رہتی ہے۔ کبھی غار کا آدمی غالب آجاتا ہے، کبھی سماجی۔ یہ دونوں باتیں تہذیب اور خود انسان کے لیے خطرہ ہیں۔ ہربرٹ ریڈ کا کہنا ہے کہ آرٹ کا مقصد تہذیب اور انسان کو اسی خطرے سے بچانا ہے۔ یعنی جب غار کا آدمی مکمل طور پر غالب آنے لگتا ہے تو آرٹ سماجی آدمی کو آگے بڑھانے لگتا ہے اور جب سماجی آدمی کامل طور پر فتح یاب ہونے لگتا ہے تو آرٹ غار کے آدمی کی مدد کو پہنچ جاتا۔ اس طرح آرٹ باری باری دونوں کو شہ دے کر ایک دوسرے سے لامختتم جنگ میں مصروف رکھتا ہے اور اس جنگ کے ذریعے نیا سے نیا اور بھرپور سے بھرپور توازن حاصل کرنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ہمارے

فراقؔ صاحب یہ کہتے ہیں کہ میری شاعری کا مقصد یہ ہے کہ روحانیت میں تھوڑی سی مادّیت پیدا ہو اور مادیت میں تھوڑی سی روحانیت، تو وہ دراصل اسی توازن کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

خیر، ہربرٹ ریڈ کی بات کو زیادہ آگے بڑھایا جائے تو بالکل پتنگ بازی بن جاتی ہے کہ غار کا آدمی کھینچ مارے تو سماجی آدمی ڈھیل دے دے، اور سماجی آدمی کھینچ مارے تو غار کا آدمی ڈھیل دے دے۔ اور تخلیق ادب کے لیے دونوں کی ہار جیت کا چارٹ رکھنا ضروری ہوجاتا ہے۔ میں بات کو اس حد تک تو نہیں لے جانا چاہتا مگر آدمی چاہے تو پتنگ بازی اور چارٹ نویسی سے بھی بہت کچھ سیکھا جاسکتا ہے۔ میرا مطالعہ کم ہے اس لیے زیادہ حوالے تو میں دے نہیں سکتا۔ ضرورت پڑی تو نظیر صدیقی سے پوچھ کر بتاؤں گا مگر لارنسؔ کے بارے میں کچھ مغربی نقادوں نے اور ان کے ساتھ ہمارے یہاں کے بعض مکھی پر مکھی مارنے والوں نے یہ بہتان لگایا ہے کہ وہ صرف حیوانی یا جبلی وجود کا قائل تھا۔ لیکن ایسے لوگوں نے جن کے خیال میں پورے آدمی کا تصور میں نے لارنس سے اڑایا ہے یہ کمپا مجھ پر بھی مار دیا۔ اور کچھ نے نصیحت فضیحت بھی شروع کردی۔ خیر، میں تو کس گنتی میں ہوں مگر ایسے لوگوں کو میں لارنس کا ایک مضمون ''دی کراؤن'' (The Crown) پڑھنے کا ضرور مشورہ دوں گا۔ لارنس نے اس میں علامتی طور پر ایک بکری اور شیر کی جنگ دکھائی ہے، جو دونوں ایک تاج کے لیے لڑ رہے ہیں جو آدھا آدھا ان کے سروں پر رکھا ہے۔ دونوں کی خواہش ہے کہ پورا تاج وہ پہن لیں۔ لیکن اس میں ان کو کامیابی نہیں ہوتی۔ لارنس کا کہنا ہے کہ دونوں میں سے کسی ایک کو کامیاب نہیں ہونا چاہیے کیوں کہ اس طرح توازن بگڑ جائے گا۔ یہ اسی توازن اور ہم آہنگی کے لیے جنگ ہے جس کی طرف میں ابھی اشارہ کرچکا ہوں۔ یہ بات ابھی تک ہمارے ادیبوں کی سمجھ میں نہیں آسکی کہ کسی ایک بات پر زور دینے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ دوسری بات کا انکار کیا جارہا ہے، بلکہ زور صرف اس لیے دیا جاتا ہے تاکہ دوسری بات کے زور کو کم کرکے مناسب حد تک توازن پیدا کیا جاسکے۔

لیکن شاعری اگر اخلاقی وجود اور حیوانی وجود کے درمیان کش مکش میں توازن کی تلاش کا نام ہے تو ہمارے یہاں جو شاعری آج کل کی جارہی ہے، اسے شاعری کہنا مشکل ہے، کیوں کہ اس میں توازن کا کیا ذکر، کش مکش ہی موجود نہیں ہے۔ یہ شاعری خوشی کو بیان کرتی ہے، غم کو بیان کرتی ہے، ہجر و وصال سب کے قصے دہراتی ہے مگر ہر جذبے کے ساتھ یوں لگتا ہے جیسے شاعر ٹانگیں پسار کر لیٹ گیا ہے۔ چھوٹے سے چھوٹے جذبے کے درمیان رد و قبول کی جو کیفیت ہوتی ہے، وہ بالکل غائب ہوچکی ہے۔ یہاں تک کہ عشق بھی، جو اس کش مکش کا نقطۂ عروج ہے، سیدھا سادا رونے دھونے یا ڈینگیں مارنے کا بہانہ بن گیا ہے۔ یہ عشق یا تو حیوان کا ہے یا سماجی انسان کا۔ انسان کا بہرحال نہیں ہے۔

پرانی اردو شاعری میں عشق ایسا نہیں تھا۔ انیس بیس سال پہلے یگانہؔ کی شاعری پر مضمون

لکھتے ہوئے میں نے لکھا تھا کہ اردو شاعری میں عشق کا غم ایک یا دس عورتوں کے ساتھ سو نہ سکنے کا غم نہیں ہے۔ یہ بات جزوی طور پر مجھے اب بھی صحیح معلوم ہوتی ہے لیکن اس وقت مجھے پوری بات کی اتنی بھی تفہیم نہیں ہوئی تھی جتنی اب ہے۔ پرانی اردو شاعری میں عشق دراصل خود مخالفتی کا استعارہ ہے۔ ایک بہت بڑی حیوانی قوت کو بھڑ کا کر اسے کسی اور کام میں لانے کا ذریعہ ہے تا کہ انسان اپنے حیوانی وجود سے اوپر ہی اوپر اٹھتا چلا جائے۔ یہ جنس کا انکار نہیں ہے نہ نامردوں کی پاک محبت ہے، جیسا کہ فراق صاحب نے سمجھا۔ یہ جنس کے اقرار کے ساتھ اُس کی قلبِ ماہیت کا کام ہے۔ چناں چہ اردو شاعری میں محبوب کی پہلی صفت یہ ہے کہ اس کا وصل ناممکن ہے۔ اس بات کے کئی اور معنی بھی ہیں مگر اس وقت ان سے بحث نہیں ہے۔ اردو شاعری کا عاشق جانتا ہے کہ محبوب ایک سراب کی طرح ہے جو کبھی ہاتھ نہیں آئے گا لیکن اس حقیقت کو جاننے کے باوجود آتشِ طلب کم نہیں ہوتی اور بڑھتی جاتی ہے اور کم ہو جائے یا پیدا نہ ہو تو محبوب کا قصور نہیں۔ قصور عاشق کے نقصِ تشنہ لبی کا ہے۔ پھر اس ناممکن الوصال معشوق کی کچھ اور صفات ہیں جو حد درجہ حوصلہ شکن واقع ہوئی ہیں۔ وہ بانی ستم ہے، ماہرِ جفا ہے، تغافل کیش ہے، وعدہ خلاف ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ مائل بہ غیر ہے۔ یعنی حسرتِ وصل قائم رہنے میں بھی مدد نہیں دیتا۔ ایسے معشوق سے عشق کرنے میں معشوق تو ہاتھ نہیں آتا مگر عاشق خود کیمیا ہو جاتا ہے۔ جوشؔ صاحب نے کہا ہے:

عشق میں کہتے ہو حیران ہوئے جاتے ہیں
یہ نہیں کہتے کہ انسان ہوئے جاتے ہیں

مجھے معلوم نہیں کہ جوشؔ کے اس شعر میں ''انسان'' کے جو معنی ہیں، وہ خود جوشؔ کو بھی معلوم ہیں یا نہیں۔ کیوں کہ انسان ہو جانے کے ایک معنی وہ بھی ہیں جو فیضؔ کے یہاں ہیں، یعنی دردمندوں کی غریبوں کی حمایت وغیرہ۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ عشق کے ذریعے انسان ''سماجی انسان'' بن جاتا ہے۔ لیکن پرانی اردو شاعری میں انسان بننے کے یہ معنی نہیں ہیں۔ وہاں حیوان اور سماجی انسان کی کوئی قدر نہیں۔ قدر ہے تو دائمی کش مکش میں مسلسل طور پر توازن حاصل کرنے کی۔ انسان اسی جدوجہد کا نام ہے اور پرانی اردو شاعری میں عشق سے انسان بنتا ہے تو انھی معنوں میں۔ اس روشنی میں دیکھیے تو معشوق کی ساری منفی صفات ہی اس کی مثبت صفات ہیں۔ اگر یہ صفات اس میں نہ ہوں تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ عاشق کا حیوان، حیوان ہی رہے گا۔ کوئی تعجب نہیں ہے اگر جوشؔ نے اپنی محبوباؤں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ انھوں نے میرے حیوان کو تھپکایا۔ وہ بے چاریاں شاید اس سے زیادہ کر ہی نہیں سکتی تھیں۔

مگر جوشؔ کے اٹھارہ عشق ہائے ناکامران کا المیہ یہ ہے کہ وہ حیوان کی سطح سے بس اتنے ہی بلند ہوئے ہیں کہ اردو بول سکتے ہیں۔ لیکن نظیر صدیقی مجھے یاد دلائیں گے کہ اردو شاعری کے محبوب کی

کچھ مثبت صفات بھی ہیں، مثلاً کرم، التفات، توجہ وغیرہ۔ وہ پوچھیں گے کہ اگر منفی صفات ہی مثبت ہیں تو مثبت صفات کے کیا معنی ہیں؟ دراصل یہ مثبت صفات اس لیے نہیں کہ ان کا مقصد بالآخر منفی صفات پر راضی کر دیتا ہے۔ معشوق عاشق کی کم زوری، پست ہمتی اور بے حوصلگی کا لحاظ کرتے ہوئے اسے چوگا کھلاتا رہتا ہے تاکہ کہیں راستے ہی میں جی نہ چھوڑ بیٹھے۔ اس مقصد کے لیے وعدے بھی کیے جاتے ہیں جو کبھی وفا نہیں کیے جاتے، اور وہ سارے ڈھنگ اختیار کیے جاتے ہیں جن کا مقصد مار رکھنا ہے۔ عاشق ان کے ذریعے ناقابلِ حصول منازل کی طرف بڑھتا جاتا ہے۔ عشق میں حیوان سے انسان بننے کا یہ عمل اتنا جان لیوا ہے کہ غالبؔ جیسا آدمی بھی بول جاتا ہے۔ آفتاب احمد صاحب نے جب یہ لکھا کہ غالبؔ کی انا اس کے عشق میں حارج ہے تو اس نقطے کے بالکل قریب پہنچ گئے تھے کہ انا وہ حیوانی صفت ہے جو غار کے آدمی کے انسان بننے میں حارج رہتی ہے۔ انا جب مطلق ہو تو اس سے مذموم کوئی چیز نہیں۔ لیکن اضافی طور پر اس کا ایک مقام اور اہمیت ہے۔ یہ کش مکش کو شدید کرنے میں مدد دیتی ہے۔ جس عاشق میں انا بالکل نہ ہو، وہ مریل گدھے کی طرح ترقی کے راستے پر زیادہ دور نہیں جا سکتا۔ گھوڑا وہی آگے جاتا ہے جو منھ زور بھی ہو۔ غالبؔ میں ایسا گھوڑا بننے کا امکان تھا مگر اس کی منھ زوری لگام ہی توڑ دیتی ہے۔ غالبؔ کا عشق غالبؔ کو کہیں نہیں لے جاتا۔ بس منھ سکوڑ کر ہنسنا ضرور سکھا دیتا ہے۔ اردو میں حیوان اور سماجی انسان کے انسان بننے کی تو صرف ایک ہی کامل مثال ہے — میرؔ۔ کش مکش اور توازن کے دائمی سفر میں میرؔ کی ترقی کی کوئی انتہا نہیں ہے۔ وہ تو ایک ایک لمحے پر ایک ایک منزل سر کرتا نظر آتا ہے۔ میرؔ کو دیکھ کر یہ سمجھ میں آتا ہے کہ اردو شاعری کے عشق میں ناممکن الحصول معشوق کتنی بڑی نعمت ہے اور محبوب کے جور و جفا کے کیا معنی ہیں؟

جدید اردو شاعری سے جفا بالکل غائب ہوگئی ہے۔ اب تو محبوب کا یہ عالم ہے کہ عاشق نہ بھی چاہے تو گلے سے نہ سہی، بازو سے ضرور چمٹا رہتا ہے۔ اس سے نئے شاعروں کے حیوان کو جو آسودگی ہوتی ہوگی وہ تو ظاہر ہی ہے کہ شاعری بھی اپنا منصب بھول گئی ہے۔ اب شاعری حیوان کو انسان بنانے میں مدد نہیں دے رہی ہے بلکہ حیوان رکھنے پر مصر ہے۔ یا اگر کچھ زیادہ سے زیادہ بناتی ہے تو سماجی انسان۔ بقول اطہر نفیس:

عشق کرنا جو سیکھا تو دنیا برتنے کا فن آ گیا

مطلب یہ ہے کہ حیوان اور سماجی انسان کی کش مکش ختم ہوئی اور سیدھے سادے میونسپل ایریا کے باشندے بن گئے۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# شیطان —— روحِ انکار

یہ ایک عام عقیدہ ہے کہ شیطان نے خدا کے حکم کو ماننے سے انکار کیا اور راندۂ درگاہ ہوا۔ ہمیشہ سے شیطان کے اس کام کو نفسی کام سمجھا جاتا تھا اور شیطان پر لاحول کی بوچھار ہوتی تھی مگر خدا رومانیوں کا بھلا کرے، انھوں نے اچھائی برائی اور حسن و قبح کے سارے معیار ہی بدل ڈالے۔ چناں چہ طوائفوں، دلالوں، ڈاکوؤں اور اٹھائی گیروں کے ساتھ شیطان کے دن بھی پھرے۔ رومانیوں نے کہا، شیطان نے تو بڑا اچھا کام کیا۔ شیطان خدا کے حکم کو ماننے سے انکار نہ کرتا تو حوا کو نہ بہکاتا۔ وہ حوا کو نہ بہکاتا تو آدم دانۂ گندم نہ کھاتے۔ آدم دانۂ گندم نہ کھاتے تو جنت سے نہ نکلتے۔ جنت سے نہ نکلتے تو دنیا آباد نہ ہوتی، اور دنیا آباد نہ ہوتی تو رومانی پیدا نہ ہوتے۔ چناں چہ شیطان تو قصۂ آدم کا ہیرو ہے۔ جہاں تک شیطان کے علامتی معنوں کا تعلق ہے، اس کی کئی تعبیریں ممکن ہیں اور اس میں شیطان کو سراہنے کا پہلو بھی نکلتا ہے، مثلاً منصور حلاج نے اسے اہلِ فراق کا سردار کہا ہے۔ جس سے اقبال بھی متاثر ہوئے۔ محی الدین ابنِ عربی کے وحدۃ الوجود میں بھی شیطان کا ایک خاص مقام ہے۔ یعنی کہیں اُس کو موحد ہونے کی حیثیت سے قبول کیا گیا ہے، اور کہیں خدا کے اسم ''مضل'' کے نمائندے کی حیثیت سے۔ لیکن رومانیوں نے شیطان کو جس خوبی کی وجہ سے سراہا وہ اس کی بغاوت ہے۔ رومانی کہتے ہیں کہ شیطان ''روحِ انکار'' کا مظہر ہے اور اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ سب سے بڑا ''نہیں'' کہنے والا ہے۔ اور تو اور ہمارے اقبال بھی رومانیوں سے متاثر ہوتے ہیں اور شیطان کو اس حیثیت سے قبول کرتے ہیں۔ جوش صاحب کے ''حرفِ آخر'' کا شیطان اقبال کے مفکر اور فیلسوف قسم کے شیطان کے مقابلے پر ایک دیہاتی جاگیردار معلوم ہوتا ہے لیکن ہے وہ بھی اسی قبیل

ہے۔ اس کی بھی سب سے بڑی خوبی انکار ہے لیکن حقیقت بالکل اس کے برعکس یہ ہے کہ شیطان کا انکار سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ ''نہیں'' کہنا تو جانتا ہی نہیں۔ اس کا تو کام ہی ''ہاں'' کہنا ہے۔

یقیناً یہ بات آپ کو الٹی معلوم ہوگی۔ عام عقیدے کی رُو سے بھی اور رومانیوں کے نقطۂ نظر کے اعتبار سے بھی۔ عام عقیدے کی بات تو چھوڑیے لیکن رومانیوں کی غلطی ابھی ظاہر ہوجائے گی۔ میرے بارے میں کچھ لوگوں کا الزام یہ ہے کہ میں چونکانے والی بات کرنے کے لیے الٹی سیدھی ہانکتا رہتا ہوں۔ پہلے تو میں اس قسم کی باتوں پر دل کھول کر ہنسا کرتا تھا مگر حالات اب کچھ ایسے بگڑے ہیں کہ اردو کے پروفیسروں تک سے خوف آنے لگا ہے۔ اس لیے بہتر ہے کہ میں اپنی ہانک کی تائید میں ایک معتبر قسم کے آدمی کو بھی شامل کرلوں۔ یعنی ٹی ایس ایلیٹ کے استاد جناب ارونگ بیبٹ کو جن کی کتاب ''روسو اور رومانیت'' بین الاقوامی شہرت رکھتی ہے۔ بیبٹ نے اپنی اس کتاب میں کئی جگہ مثالیں دے کر دکھایا ہے کہ رومانیوں نے کس طرح تمام پچھلے تصورات کو مسخ کردیا۔ اس کی ایک مثال ''انکار'' کا تصور ہے۔ بیبٹ کا کہنا ہے کہ کلاسیکی تہذیب میں ''نہیں'' کہنے کے وہ معنی نہیں تھے جو رومانیوں کے ہاں مانے جاتے ہیں۔ نہیں کہنا شیطان کا کام نہیں ہے بلکہ الوہی قوت کا کام ہے، مثلاً سقراط ایک الوہی قوت کا ذکر کرتا ہے جو کبھی کبھی اس میں کام کرتی ہے۔ یہ قوت سقراط کو ہمیشہ کسی کام سے منع کرتی ہے، کبھی کوئی کام کرنے کا حکم نہیں دیتی۔ انسان میں ضمیر کی آواز جو اخلاق کی بنیاد ہے، ہمیشہ کسی عمل پر ''نہیں'' کہتی ہے۔ مسئلے کی مزید وضاحت کے لیے میرے ایک مضمون ''اردو شاعری میں جور و جفا کی روایت'' کو ایک نظر دیکھنا چاہیے۔ اس مضمون میں، میں نے انسان کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ وہ حیوان ہے جو خود اپنی مخالفت سے وجود میں آتا ہے۔ یعنی انسان اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ اپنے حیوانی وجود پر بندش لگاتا ہے۔ وہ اس کے داعیات اور مقتضیات پر ''نہیں'' کہنا سیکھتا ہے۔ چناں چہ ''روحِ انکار'' شیطان کا نہیں، انسان کا نام ہے۔ اس کے مقابلے پر شیطان کیا ہے، فقط اقرار ہے۔ وہ حیوان کے ہر داعیے کو لبیک کہتا ہے اور ہمیشہ جسمانی، جنسی اور جبلی تقاضوں کو بغیر روک ٹوک کے ''ہاں'' کہنے، قبول کرنے بلکہ ان ہی میں کھو جانے کی کوشش کرتا ہے۔ شیطان کی کوشش یہ ہے کہ ''انسان'' پیدا نہ ہو۔ پیدا ہو تو اتنا کم زور ہو کہ شیطان کے مقابلے پر نہ آسکے۔ پس شیطان جو کہتا جائے، بلا چون و چرا اس کو مانتا چلا جائے۔ اب اقبال ہوتے تو میں بصد ادب ان سے کہتا کہ قصۂ آدم کو رنگین کرنے کی سعادت تو بڑی بات ہے، شیطان کی چل جاتی تو آدم پیدا ہی نہ ہوتے۔ اقبال رومانیوں کے ساتھ اس غلطی میں کیوں مبتلا ہوئے۔ یہ تمثیلِ آدم کی ایک غلط تشریح کا نتیجہ ہے۔ آدم دراصل خدا کی اس روح کا نام ہے جو اس نے مٹی کے پتلے میں پھونکی۔ قرآن میں اسے ''امرِ رب'' کہا گیا ہے۔ اس امر کا تقاضا ہے کہ آدم خود اپنے اوپر یعنی اپنے حیوانی

وجود پر پابندی عائد کرے۔ شجرِ ممنوعہ اس پابندی کا نام ہے جو آدم کی روح نے آدم پر لگائی ہے۔ آدم کا حیوان جنت میں جہاں چاہے، کھاتا پیتا پھرتا ہے۔ لیکن پھر وہ کسی ایک چیز کے کھانے سے انکار کرتا ہے۔ اس کے تقاضے کو ''نہیں'' کہتا ہے۔ شیطان کا فریب یہ ہے کہ وہ اس کے اس انکار کو ختم کرادے۔ اور ''نہیں'' کی بجائے اس سے پھر ''ہاں'' کرائے۔ حوا کی ترغیب یہی ہے۔ وہ آدم کو جو کہ اخلاقی یا روحانی وجود ہے، یہ بہکاتی ہے کہ جب اس کے حیوان پر کچھ اور کھانے کی پابندی نہیں ہے تو اسے شجرِ ممنوعہ کو بھی قبول کرنا چاہیے اور اسے کھانے سے انکار نہیں کرنا چاہیے۔ آدم کے حیوانی وجود میں خود یہ تقاضا موجود ہے۔ اس لیے وہ حوا کی ترغیب میں آجاتا ہے اور انکار یا پابندی کو ختم کر کے پھل کھالیتا ہے۔ یہ آدم کا زوال ہے۔ مسیحیت میں ازلی گناہ کا عقیدہ یہ ہے کہ ہر انسان آدم کے زوال کی وجہ سے حیوانی وجود میں پیدا ہوتا ہے۔ اس میں ''روح'' نہیں ہوتی۔ البتہ روح کا امکان ہوتا ہے۔ وہ چاہے تو اپنے اندر روح پیدا کرسکتا ہے۔ یہ روح اُس انکار سے پیدا ہوگی جو وہ اپنے حیوانی وجود سے کرے گا۔ رومانی جب اس حرفِ انکار کو شیطان سے منسوب کرتے ہیں تو دراصل سارے بنیادی تصورات کو الٹ دیتے ہیں۔ ان تصورات کو تسلیم کرلیا جائے تو اُس کے معنی یہ ہوں گے کہ شیطان روحانی یا اخلاقی وجود کا نمائندہ ہے۔ لیکن یہاں پہنچ کر غالباً رومانی بھی جھینپ جائیں گے۔

میں نے کہا شیطان انکار کا نہیں، اقرار کا نمائندہ ہے۔ وہ ''نہیں'' کہنے کا اہل نہیں۔ صرف ''ہاں'' کہتا ہے۔ لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو پھر اس عام عقیدے کے کیا معنی ہیں کہ شیطان نے انکار کیا، جس کی تصدیق قرآن بھی کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے میں اپنے پڑھنے والوں کی توجہ ایک بنیادی اصول کی طرف مبذول کراؤں گا، جس کو فراموش کر دینے سے ہمارے لیے بہت سے مسئلے ناقابلِ فہم ہوگئے ہیں۔ وہ اصول یہ ہے کہ عالمِ ارواح کا حکم عالمِ اجسام میں الٹ جاتا ہے۔ جو بات عالمِ ارواح میں جنت یا آخرت کے لیے درست ہے، وہ عالمِ اجسام کے لیے غلط ہے۔ شریعت کے ہمارے احکام اسی اصول پر ہیں۔ بات یہ ہے کہ عالمِ ارواح روح کے حکم پر چلتا ہے، عالمِ اجسام جسم کے حکم پر۔ سارے مذاہب کی غایت یہ ہے کہ عالمِ اجسام پر روح کا حکم غالب آئے۔ اور روح کو جو برتری عالمِ ارواح میں حاصل ہے وہ عالمِ اجسام میں بھی حاصل ہوجائے۔ اس اصول کی روشنی میں روزِ ازل شیطان کے انکار کے معنی یہ ہیں کہ اس نے روح کا حکم ماننے سے انکار کیا۔ اس کے مقابلے پر دنیا میں انکار کے معنی ہوں گے جسم کا انکار۔ ان معنوں میں شیطان عالمِ بالا میں انکار کرنے والا ہے، نہیں کہنے والا ہے، اور عالمِ دنیا میں اقرار کرنے والا ہے۔ اس کے برعکس آدم عالمِ بالا میں اقرار کرنے والا ہے اور عالمِ دنیا میں انکار کرنے والا۔ عالمِ بالا میں وہ روح کا اقرار کرتا ہے، عالمِ دنیا میں جسم کا انکار۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ انسان کی تعریف وجودِ حیوانی کی مخالفت ہے۔ یعنی

انسان عالمِ اجسام میں جسم کا انکار کر کے یا اس پر پابندی لگا کر یا اس کو ''نہیں'' کہہ کر اس میں ''روح'' پیدا کرتا ہے اور اپنی زندگی کو عالمِ ارواح کے مطابق بناتا ہے۔ یہی جنت کی بازیافت ہے۔ کیوں کہ جنت روح کا مقام ہے جب کہ دنیا جسم کا مقام ہے۔ اب ہم چوں کہ عالمِ اجسام کی حقیقت بیان کر رہے ہیں، اس لیے شیطان سے اگر انکار کو منسوب کر سکتے ہیں تو ایک صورت میں، جب ہم اسے ''انکار کا انکار کرنے والا'' کہیں۔ لیکن یہ بات رومانیوں سے بالکل مختلف ہوگی۔ ہمارے زمانے میں رومانیوں کے تصور شیطان کی مقبولیت کے صرف ایک معنی ہیں۔ آدم یعنی انسان کی مکمل شکست بلکہ موت۔ یعنی ہمارے زمانے میں شیطان کی آرزو پوری ہوگئی ہے کہ آدم پیدا ہی نہ ہو۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# طرحی مشاعرے کی بات

پچھلے دنوں ریڈیو پاکستان کراچی میں مولانا حسرتؔ موہانی کی یاد میں ایک مشاعرہ ہوا جس میں انھیں کا ایک مصرع طرح کے طور پر دیا گیا تھا۔ یہ بہت دنوں کے بعد ایک طرحی مشاعرہ ہو رہا تھا۔ اور جب ضمیر علی بدایونی صاحب نے اس کی اطلاع مجھے دی تو خوشی ہوئی کہ طرحی مشاعرے ہماری تہذیب کی ایک بہت پرانی روایت ہیں۔ لیکن عام طور پر کراچی کے بعض اچھے شاعر، جو مشاعرے میں مدعو تھے، ناراض پائے گئے۔ اس لیے نہیں کہ طرح اچھی نہیں تھی بلکہ خود طرحی مشاعرے کو لغویت سمجھ کر۔ ان میں سے دو ایک نے مجھ سے کہا کہ ''ریڈیو پاکستان کو طرحی مشاعرے کی کیا سوجھی؟ طرح پر اب کون کہتا ہے؟'' اس سے زیادہ مزے کی بات برادرم ضیا جالندھری نے کی۔ انھوں نے طرحی غزل کہہ لی تھی۔ مشاعرے میں بھی موجود تھے، لیکن غزل پڑھنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ میں نے وجہ پوچھی تو معلوم ہوا کہ اصولی بات ہے۔ انھوں نے کہا، ''طرح پر کہنا مشق کے لیے اچھا ہے اور میں کبھی کبھی یہ مشق کرتا بھی ہوں۔ کیوں کہ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا ہے کہ مشق اچھی چیز ہے۔ دوستوں کو سنا بھی دیتا ہوں لیکن مشاعرے میں سنانے کے معنی ہیں کہ مشقیہ کلام کو تخلیق کا درجہ دے دیا گیا جو اصولی طور پر غلط ہے۔'' مجھے ضیا کی یہ بات بہت پسند ہے کہ وہ اپنے ادبی اصولوں سے کبھی انحراف نہیں کرتے اور غلط یا صحیح جو اُن کے خیال میں ہوتا ہے، اس پر قائم رہتے ہیں۔ کسی مصلحت یا ضرورت سے مفاہمت نہیں کرتے۔ اس لیے میں نے ان سے غزل پڑھنے کے لیے اصرار نہیں کیا۔ البتہ مشاعرے کے دوران یہ ضرور سوچتا رہا کہ ہمارے نئے شعرا میں طرح پر شعر کہنے سے اتنی بیزاری کیوں ہے؟ یہ بیزاری کب پیدا ہوئی؟ اس کے پیچھے کیا محرکات اور نظریات کام کر رہے

ہیں، اور یہ شاعری کے لیے اچھی بات ہے یا بری؟ دوسرے لفظوں میں، میں اپنی تہذیب میں طرح کی روایت کے معنی سوچنے کی کوشش کرتا رہا۔ یہ ایک چھوٹا سا مسئلہ ہے۔ لیکن شاید ادب میں چھوٹے بڑے مسائل ایک دوسرے سے اتنے الگ نہیں ہوتے۔ بعض چھوٹے مسائل پر غور کرنے سے بڑے مسائل بھی سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔

دنیا کا کوئی فن ایسا نہیں ہے جو اس فن کے بڑے نمائندوں کے طریقۂ کار کا مطالعہ کیے بغیر سمجھ میں آ جائے۔ ہم آپ شاعری کا کوئی اصول بنا سکتے ہیں اور دس بیس برس اس پر اچھی بری شاعری پیدا کر سکتے ہیں، جو ہو سکتا ہے کہ اس زمانے میں مقبول بھی ہو جائے۔ لیکن شاعری کے دائمی طریقۂ کار کے لیے ہمیں ان لوگوں کی طرف دیکھنا پڑتا ہے جن کا فن دائمی ہے۔ اردو نے بہت بڑے شاعر پیدا نہیں کیے۔ پھر بھی میرؔ و سوداؔ، غالبؔ و مومنؔ، آتشؔ و مصحفیؔ کے نام ہمارے سامنے ہیں۔ عالمی شعرا کے مقابلے پر یہ کتنے ہی کوتاہ قامت کیوں نہ ہوں، لیکن پھر بھی ہم آپ سے تو بڑے ہیں۔ ہم چاہیں تو ان کے طریقۂ کار اور رویوں کے ذریعے کچھ باتیں سمجھ سکتے ہیں۔ اس کے بعد فارسی شعرا کے نام آتے ہیں جن کی اصل اہمیت کا ذاتی طور پر مجھے تو کوئی اندازہ نہیں لیکن سنی سنائی بات یہ ہے کہ دیوزادوں کی نسل سے ہیں اور بعض لوگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ عالمی شاعری کا بہت کم حصہ فارسی شاعری کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ بہر حال اس سے ہمیں اتفاق ہو یا نہ ہو لیکن جہاں تک سیکھنے کا تعلق ہے، ان سے بھی کچھ نہ کچھ ضرور سیکھا جا سکتا ہے۔ شاید آپ کو محسوس ہو کہ میں اردو اور فارسی شعرا پر غیر ضروری زور دے رہا ہوں۔ سیکھنے ہی کی بات ہے تو ہم مغربی شعرا سے کیوں نہ سیکھیں جو سکۂ رائج الوقت ہیں۔ اور جن کے ذکر سے رعب بھی پڑتا ہے۔ میلارمے کے طریقۂ کار کے آگے مصحفی کا ذکر کون سنے گا۔ آپ کا یہ طعنہ مجھے شرمندہ کرنے کے لیے کافی ہوگا۔ ہم تو رسولِ کریمؐ کی عظمت کی سند تک کارلائل میں ڈھونڈتے ہیں پھر شاعری میں تو جو کچھ بھی ہو، ٹھیک ہے۔ لیکن اس اظہارِ شرمندگی کے بعد میں یہ ضرور عرض کروں گا کہ جہاں تک سیکھنے کا تعلق ہے مغربی شعرا سے استفادہ ایک بڑی مبارک بات ہے۔ ضرور کرنا چاہیے۔ البتہ شعرا سے ان کی شاعری کے ذریعے براہ راست استفادہ اور چیز ہے اور مجرد تنقیدی اصولوں کا مطالعہ اور چیز۔ ہمارے یہاں عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ مغربی شاعری تو ہماری سمجھ میں نہیں آتی لیکن تنقیدی اصول ہم آسانی سے رٹ لیتے ہیں۔ خیر رعب کے لیے تو یہ بھی کافی ہے مگر میں کبھی کبھی یہ ضرور سوچتا ہوں کہ کیا تنقیدی اصولوں کو شاعری سے الگ کر کے سمجھا بھی جا سکتا ہے؟ ذاتی طور پر جو بات میرے مشاہدے میں آئی ہے، وہ یہ ہے کہ مجرد تنقیدی اصول ہمیں اتنا سکھاتے نہیں جتنا گم راہ کر دیتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعری تو میلارمے کے پاس رہ جاتی ہے اور اصول میراجی کے پاس۔ ہمارے شعرا نے مغرب سے اگر کچھ استفادہ کیا ہے تو وہ صرف مجرد اصولوں

تک ہے جو شاعری سے الگ کر کے دیکھے گئے ہیں اور اس لیے تخلیقی کام کے لیے بالکل بے فیض ہیں۔ اس لمبے چوڑے جملۂ معترضہ کا حاصل صرف اتنا ہے کہ ہمیں اپنے اصولوں اور رویوں کو ایک بار اپنے سے کچھ بہتر شاعروں کے طریقۂ کار کے مقابل میں ضرور دیکھنا چاہیے خواہ اس کے بعد ہم انھیں رد ہی کیوں نہ کر دیں۔ طرح پر کہنا اگر غیر شاعرانہ بات ہے تو میرؔ، غالبؔ، آتشؔ، مصحفیؔ، سوداؔ وغیرہ نے یہ غیر شاعرانہ حرکت کیوں کی؟ ان لوگوں کا نصف سے زیادہ کلام طرحی ہے، اور برادرم ضیا صاحب کے نقطۂ نظر کی روشنی میں دیکھا جائے تو یہ لوگ طرح پر صرف مشق ہی نہیں کرتے بلکہ تمام مشقیہ کلام کو تخلیقی درجہ دینے کا جرم بھی کرتے ہیں، یعنی مشاعروں میں بھی سناتے ہیں اور ستم بالائے ستم یہ کہ چھپواتے بھی ہیں۔

ضیا صاحب کی محبت اور احترام میں، میں یہ تسلیم کرنے کے لیے تیار ہوں کہ ممکن ہے کہ یہ لوگ شاعری کے بارے میں زیادہ مخلص اور سنجیدہ نہ ہوں۔ لیکن ایک مشکل یہ ہے کہ ان میں سے بیشتر غزلیں کامیاب بھی ہوتی ہیں۔ غالبؔ کی غزل ''ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں'' کیسی غزل ہے؟ اس کے ساتھ مومنؔ اور ذوقؔ کی غزلیں بھی پڑھیے اور دیکھیے ہم قافیہ اشعار میں کیسے کانٹے کے شعر نکالے ہیں۔ ''تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا'' کے ساتھ داغؔ کی غزل بھی پڑھیے۔ ان لوگوں کے دیوانوں میں صفِ اول کی بہت سی غزلیں طرح پر لکھی گئی ہیں اور ایک دوسرے کے تقابل میں عجیب لطف دیتی ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالبؔ اور مومنؔ اگر طرح پر ایسی شاعری کر سکتے ہیں تو طرح پر اصولی اختلاف کیا ہوا؟ اور اگر یہ کہا جائے کہ عام طور پر ''طرح'' میں بری شاعری ہوتی ہے تو عام طور پر ''غیر طرح'' میں بھی کون سی اچھی شاعری ہوتی ہے! دوسرا نکتہ مشقیہ اور تخلیقی شاعری کے درمیان امتیاز کا ہے۔ یہاں میں ضیا صاحب کے اس اعتراف کا احترام کرتا ہوں کہ وہ مشقیہ شعر بھی کہتے ہیں اور انھیں دوستوں کو سنانے سے شرماتے بھی نہیں۔ ان کا یہ رویہ اس لیے قابلِ قدر ہے کہ نوجوان شعرا تو مشق کا لفظ سننے کے لیے تیار نہیں۔ جو لوگ ہر وقت ملہم غیب سے فیض یاب ہوتے ہوں، ان کے لیے واقعی مشق کتنی مضحکہ خیز بات ہے۔ کبھی کبھی نوجوانوں سے باتیں کرتے ہوئے میں ڈرتے ڈرتے انھیں یاد دلاتا ہوں کہ مشق ہر فن کا لازمی حصہ ہے۔ موسیقار مشق کرتے ہیں، مصور مشق کرتے ہیں، اداکار مشق کرتے ہیں۔ ہر فن مظاہرے سے پہلے مشق (ریہرسل) چاہتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ قدامت پسندی کی آواز ہے جو میری شیروانی کی طرح چلنے والی نہیں، مجبوراً ماننا پڑتا ہے۔ تخاطب ضیا صاحب ہی سے رہے تو بہتر ہے۔ میرا سوال یہ ہے کہ کیا ایسا نہیں ہو سکتا کہ آپ مشق کے لیے بیٹھیں اور تخلیق شروع ہو جائے۔ اور تخلیق کے لیے بیٹھیں تو مشق بھی نہ ہو؟ شاعری کی دیوی کا التفات ہمارے ارادے کا نہیں اس کی مرضی کا نتیجہ ہوتا ہے، اور ہم نہیں

جانتے کہ وہ کس وقت مہربان ہو جائے گی۔ اور اس کی مہربانی کا ثبوت خود تخلیق کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ اس سے غرض نہیں کہ آپ مشق کے لیے بیٹھے ہیں یا تخلیق کے لیے۔ سوال یہ ہے کہ شعر کیسا ہوا۔ تجارت اور شاعری، دونوں میں قیمت ''تیار شدہ'' مال کی ہوتی ہے۔ اب کیا طرح پر کہنے کے دوران اگر اتفاقیہ اچھی غزل ہوگئی (اور اچھی شاعری عموماً اتفاقیہ ہوتی ہے) تو کیا صرف اس بنا پر مسترد کر دینی چاہیے کہ طرح پر کہی گئی ہے اور شاعر کا ارادہ صرف مشق کا تھا؟ اس سے متعلق ایک سوال اور بھی ہے۔ کیا طرح پر کہنے کے لیے مشق کی نیت ضروری ہے۔ مذکورہ بالا شعرا جن کا نمونہ ہمارے سامنے ہے، وہ طرحی غزلیں مشق کے لیے نہیں کہتے تھے بلکہ تخلیق کے لیے۔ اور اس میں پورا زور صرف کرتے تھے۔ کیوں کہ مسابقت کا جذبہ بھی موجود ہوتا تھا۔ کامیابی ہو یا نہ ہو، بہرحال وہ ایک سنجیدہ تخلیقی کوشش ہوتی تھی۔ اس لیے قصور طرحی غزل کا نہیں ہے۔ ہمارے طرحی مشاعرے مشق کرانے کے لیے نہیں، شاعری کے لیے ہوتے تھے۔

لیکن طرحی غزل کی مخالفت اور اس سے بیزاری کے اسباب میری منطقی گفتگو سے زیادہ گہرے ہیں۔ انھیں صرف استدلال سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ اس کی جڑیں ہماری نفسیات میں اتری ہوئی ہیں۔ میں بات کو بہت دور تک نہیں لے جانا چاہتا مگر اس کے پیچھے شاعری بلکہ خود ''شاعر'' کا ایک تصور ہے جو اس کا بنیادی محرک ہے۔ شاعر کا یہ تصور اتنا ''شاعرانہ'' ہے کہ اسے صرف اٹھارہ سے پچیس برس کے نوجوان ہی اپنا سکتے ہیں۔ یہ ایک انتہائی حد تک جذباتی اور لامحدود حد تک غیر منظم شخصیت کا تصور ہے۔ تنظیم ایک میکانکی عمل ہے جو شاعرانہ شخصیت کے منافی ہے۔ اس لیے شاعر وہ ہے جو جذبات کی شدید رو میں آزادانہ طور پر بہتا ہے۔ یہ بنیادی بات ہے۔ باقی سب اس کے تارے پھندنے ہیں۔ یہ شاعرانہ شخصیت تنظیم، عمل، کوشش، مشق، پابندی اور ہر اس چیز کی نفی کرتی ہے جس کو کلاسیکی تہذیب زندگی کا لازمی عمل قرار دیتی تھی۔ یہ شاعرانہ تصور کیسے پیدا ہوا؟ اور کس طرح مختلف منزلوں سے گزر کر اپنی لازمی حد تک پہنچا، اس کا مطالعہ ایک لمبا کام ہے جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ مگر یہی وہ ''شاعر'' ہے جس نے شاعری کے ڈسپلن کو قطعی طور پر تباہ و برباد کر دیا ہے۔ نوجوان شعرا سمجھتے ہیں کہ ان کے پاس چند جذبات ہیں جن کا اُبال انھیں شاعر بناتا ہے۔ اور یہ جذبات ہمیشہ آزادانہ طور پر عمل کرتے ہیں اور اس عمل میں جو صورت چاہتے ہیں اختیار کرتے ہیں۔ چناں چہ طرح پر غزل کہنے کے معنی یہ ہیں کہ جذبات پر پابندی لگائی جائے اور انھیں خارجی طور پر عائد کیے ہوئے ایک سانچے میں ڈھالا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ عمل شاعر کے اس تصور کے منافی ہے اور اس لیے غیر شاعرانہ ہے۔ کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ میر و غالب اگر یہ غیر شاعرانہ حرکت کرتے ہوئے نہیں شرماتے تھے تو ہمیں شاعری کی اتنی لاج کیوں آنے لگی؟ میں نے ابھی اٹھارہ سے پچیس برس کی عمر کا

تذکرہ کیا تھا۔ صرف جذبات کی شاعری اسی عمر میں ہو سکتی ہے۔ اس کے بعد نہ تو جذبات ہی ایسے رہتے ہیں اور نہ اتنی آسانی سے شعر بنائے جاسکتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ سولھویں برس کے ساتھ شاعری شروع ہوتی ہے اور چار چھ سال میں ٹھکانے لگ جاتی ہے۔ ہماری قدیم شعری روایت میں اگر کوئی خامی تھی تو یہ کہ وہ صرف جذبات کو شاعری نہیں سمجھتی تھی۔ جذبات کے علاوہ کچھ اور بھی چاہیے تھا۔ نوجوان شعرا گھبرائیں نہیں۔ میں ''دماغ'' کا نام لینے نہیں جارہا ہوں بلکہ صرف الفاظ کا۔ شاعری میں جذبات کے ساتھ الفاظ بھی ہوتے ہیں، اور الفاظ جذبات کے برعکس اکتسابی چیز ہیں۔ جذبات تو ہم فطری طور پر حاصل کر لیتے ہیں مگر الفاظ کے لیے ہمیں آپس کی بول چال سے لے کر مولوی عبدالحق کی ڈکشنری تک بیسیوں کھکھیڑ پالنے پڑتے ہیں۔ چناں چہ الفاظ پر قابو پانے کا مسئلہ شاعری کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ اس کے بغیر جذبات بھی قابو میں نہیں آتے۔ چناں چہ طرح پر شعر لکھنے کا پہلا مقصد الفاظ پر قابو پانا ہے۔ اس کے ذریعے شاعر کو لفظ جوڑنا یا وہ لفظی سانچے بنانا آجاتا ہے جن میں وہ اپنا جذبہ یا تجربہ بھر سکے۔ لفظی سانچے بنانے کے اس عمل کو آپ چاہیں تو مشق کہہ لیں۔ لیکن طرح کا کام یہاں ختم نہیں ہو جاتا۔ اس کا ایک اور مقصد بھی ہے۔ جن لوگوں نے پندرہ بیس سال شاعری کی ہے، وہ اس بات کو اچھی طرح جانتے ہیں کہ عنفوانِ شباب کے جذبات بہت دور تک ساتھ نہیں دیتے، اور عموماً یہ ہوتا ہے کہ چند جذبات، کچھ خاص قسم کے الفاظ کے ساتھ مل کر ایک سانچہ سا بنا لیتے ہیں جو شاعری کے عمل میں ہمارے قصد اور ارادے کے بغیر اپنی تکرار کرتا رہتا ہے۔ تکرار تخلیق کی ضد ہے۔ مگر ہم اسے جانے بغیر تخلیق کے دھوکے میں مبتلا رہتے ہیں۔ وہ لفظ جو پہلے ایک جذبے نے پیدا کیے تھے، ایک حد درجہ پرفریب عمل کے ذریعے ہمیں کہیں کا نہیں رکھتے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم جذبہ لکھ رہے ہیں، جب کہ ہم صرف چند خاص قسم کے الفاظ لکھتے ہیں جن سے جذبہ غائب ہو چکا ہوتا ہے۔ الفاظ کے اس پرفریب عمل کی بہت سی مثالیں ہمارے سامنے ہیں، مثلاً ہمارے دوست اسد محمد خاں صاحب نے الفاظ کی ایک فہرست بنا رکھی ہے جو جوش کی رومانی نظم میں ضرور پائے جائیں گے۔ یہ الفاظ جذبے نے نہیں پیدا کیے بلکہ ذہنی عادت نے۔ اسی طرح کی ایک اور فہرست فیض صاحب کی ہے۔ میں نے کہا۔ ان الفاظ کے پیچھے جذبہ نہیں، ذہنی عادت ہے۔ لیکن یہ ادھوری بات ہے۔ پوری بات یہ ہے کہ یہ نہ صرف جذبے کا اظہار نہیں کرتے بلکہ ہمارے اور ہمارے جذبے کے درمیان ایک دیوار بن جاتے ہیں۔ جس طرح بعض اوقات محبت جذبے سے شروع ہو کر وضع داری پر ختم ہوتی ہے، اس طرح یہ الفاظ بھی جذبے کے بجائے جذبے کی وضع داری بن جاتے ہیں۔ جب کوئی عاشق اور شاعر اس مرض میں مبتلا ہو جائے تو محبوبہ اور شاعری، دونوں کے لیے دعا کا مقام آجاتا ہے اور بعض اوقات اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں رہتا کہ خاتمے کا اعتراف کیا جائے اور اجازت چاہی جائے۔ محبت میں

اس کا علاج کیا ہے یہ تو عاشق حضرات جانیں، شاعری میں اس کا علاج مخصوص الفاظ کے سانچے کو توڑ دینا ہے۔ بظاہر یہ آسان بات ہے لیکن شاید اتنی آسان نہیں ہے۔ کیوں کہ اس کے معنی ذہنی عادت کو چھوڑنا یا مصنوعی جذبات کی تہوں کو توڑنا ہے۔ جو لوگ طرحی غزلیں لکھنے کا تجربہ رکھتے ہیں بشرطے کہ شاعری بھی ہوں، وہ اس امر کی تصدیق کریں گے کہ طرح پر غزل لکھنا نہ ہمیں کسی ذہنی عادت کا شکار بننے دیتا ہے نہ الفاظ کا۔ رہے جذبات تو الفاظ پر قابو پا کر آپ انھیں کسی بھی سانچے میں ڈھال سکتے ہیں بلکہ طرح کی غزل بعض اوقات ہمیں نئے جذبات کی دریافت میں مدد دیتی ہے۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے ہم اچانک کسی نئی چچویشن میں در آئیں اور اس کے ردِعمل میں اپنے اندر ایسے جذبات پائیں جو ہم نے اس سے پہلے محسوس نہ کیے ہوں۔ حالاں کہ وہ جذبات ہمارے اندر ہوتے ہیں مگر ہم انھیں چچویشن کے بغیر نہیں جان سکتے۔ نئی ''طرح'' ہمارے لیے بعض اوقات ایسی ہی چچویشن کی طرح ہوتی ہے۔ وہ ہمیں کبھی نئے الفاظ سے آشنا کرتی ہے، کبھی نئے آہنگ سے۔ اور ان نئے الفاظ اور نئے آہنگ سے بعض اوقات خود ہمارے اندر سوئی ہوئی یا چھپی ہوئی نئی کیفیات، حسیات اور جذبات بیدار ہو جاتے ہیں۔ ہماری شاعری آج کل جس سب سے بڑی لعنت میں مبتلا ہے وہ تکرارِ جذبات اور تکرارِ الفاظ کا عمل ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس لعنت سے نجات کا ایک راستہ طرح میں غزل کہنا ہے۔ طرح بھی وہ نہیں جو آپ منتخب کریں، بلکہ دوسروں کی دی ہوئی۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# روایت اور الہام

پچھلی بار میں نے اردو شاعری میں طرح کی روایت پر اپنے خیالات کا اظہار کیا تھا لیکن یہ بالکل ابتدائی باتیں تھیں جو سرسری طور پر لکھ دی گئی تھیں۔ ہمارے یہاں ماحول بھی کچھ ایسا ہوگیا ہے کہ ذرا زیادہ سنجیدہ بات کرتے ہوئے ڈر لگتا ہے۔ جعلی قسم کے سنجیدہ لوگوں نے سنجیدگی کے نام پر اتنی بوریت پھیلائی ہے اور خشکیِ دماغ کا مظاہرہ کیا ہے کہ ہر معقول آدمی کو واقعی اس سے بیزار ہی ہونا چاہیے۔ مزے کی بات تو یہ ہے کہ ایک طرف تو یہ سنجیدہ بور ہیں اور دوسری طرف سطحی قیل و قال والے، جو لوگوں میں یہ خوف پیدا کرتے رہتے ہیں کہ سنجیدہ بات سنی اور گئے۔ میں نے تو بعض اخباروں کے فکاہیہ کالم نویسوں کو یہاں تک کہتے سنا ہے کہ ادب صحافت سے پست تر چیز ہے، کیوں کہ ادب کوئی نہیں پڑھتا۔ مگر فکاہیہ کالم پنواڑیوں تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ خیر میں نے ''ماہِ نو'' میں پنواڑیوں کی وجہ سے لکھنا تو نہیں شروع کیا جو نامقبولیت سے ڈروں مگر اس سے ضرور ڈرتا ہوں کہ مجھے بقراط نہ سمجھ لیا جائے۔ خیر، تو میں نے طرح پر جو کچھ لکھا تھا اس کے بارے میں بعض دوستوں سے تبادلۂ خیال کے بعد محسوس ہوا کہ مسئلے کو زیادہ گہرائی میں جا کر دیکھنے کی ضرورت ہے، مثلاً نظیر صدیقی صاحب نے یہ سوال اٹھایا کہ تخلیقی تجربہ قصد و ارادے کا کس حد تک پابند ہوتا ہے اور شعری تخلیق میں شعور کیا حصہ لیتا ہے؟ بہت بجا طور پر انھوں نے مجھے احساس دلایا کہ طرح پر شعر کہنے کی روایت کی توضیح بعض اس قسم کے مسائل پر روشنی ڈالے بغیر نہیں ہوسکتی۔ ویسے قصد اور شعور کے مسئلے پر میں اپنے ایک اور مضمون میں قدرے تفصیل سے لکھ چکا ہوں، تاہم ضروری ہے کہ طرح کی روایت کو تھوڑا سا پھیلا کر دیکھا جائے۔

میں نے طرح کو روایت کہا ہے، مگر یہ لفظ ایک طرح سے خاصا گمراہ کن ہے۔ اوّل تو اس بے چارے لفظ کو یار لوگوں نے اتنا پیٹا ہے کہ بے چارے میں کچھ باقی نہیں رہا۔ اب تو صرف اس کام کا رہ گیا ہے کہ مدرّس لوگ یہ ظاہر کرنے کے لیے کہ وہ کچھ کہہ رہے ہیں، اسے استعمال کرلیں۔ پھر کچھ لوگوں نے اس کے ساتھ ایک اور لفظ چپکا دیا ہے، بغاوت۔ اب تو جہاں روایت کی بات کیجیے، ذہن میں کچھ ایسی تکراری ہونے لگتی ہے۔ روایت۔ روایت۔ روایت۔ بغاوت، بغاوت، بغاوت۔ روایت بغاوت۔ بغاوت روایت۔ ویسے ہمارے یہاں اس لفظ کا فیشن جن صاحب کے اثر سے پھیلا، وہ بھی روایت کے نیم حکیم تھے۔ یعنی جناب ایلیٹ۔ میں ایلیٹ کا مداح اور معتقد بھی کچھ ہوں، مگر مجھے ان کے خیالات کی صحت کا اتنا یقین نہیں ہے جتنی ان کو اس بات سے محبت ہے کہ وہ صحت خیال کی طرف بڑھنے کی کوشش کرتے رہے۔ بہرحال عام طور پر ہم ہر اس چیز کو روایت کہہ دیتے ہیں جو ہم نے کسی وجہ سے عارضی یا مستقل طور پر اختیار کرلی ہو۔ ان معنوں میں روایت صرف ایک طرح کی عادت کا نام ہے۔ اس سے یہ غلط خیال پیدا ہوا کہ ایک تہذیب میں بہ یک وقت مختلف بلکہ متضاد روایتیں موجود ہوتی ہیں جو اپنی اپنی جگہ مستقل وجود رکھتی ہیں اور انھیں حسب منشا ترک یا تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اب ہم اس قسم کے فقرے بھی سننے لگے ہیں، جیسے بغاوت کی روایت۔ روایت کا لفظ میں نے اس سے بالکل مختلف بلکہ متضاد معنوں میں استعمال کیا ہے یا یوں کہیے کہ میرے یہاں روایت کا مفہوم وہ ہے جو محمد حسن عسکری کے بعض بعد کے مضامین میں پایا جاتا ہے۔ عسکری صاحب وہ پہلے آدمی ہیں جنھوں نے ہمیں بتایا کہ روایت سب سے پہلے ایک مابعدالطبیعیاتی نظام ہے۔ پھر اس سے کسی تہذیب کی ساری شکلیں پیدا ہوتی ہیں۔ مذہب، اخلاق، معاشرت اور علوم وفنون کے سارے اصول مابعدالطبیعیاتی نظام سے اخذ کیے جاتے ہیں، اور اسی کے تابع ہوتے ہیں پھر زندگی کے مختلف شعبوں کے اصول ایک دوسرے سے الگ تھلگ نہیں ہوتے بلکہ ایک دوسرے سے مربوط اور ایک کل کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ انھیں وقتی ضرورت یا پسند ناپسند کی بنا پر تبدیل نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اپنا مستقل وجود رکھتے ہیں اور ان میں کسی بھی تبدیلی کے معنی مابعدالطبیعیاتی گمراہی کے ہیں۔ جو تہذیب روایت کی یہ ساری شرائط پوری کرتی ہے اسے ہم روایتی تہذیب کہتے ہیں۔ گزشتہ چھ ہزار سال کی انسانی تاریخ میں ہم جن روایتی تہذیبوں سے واقف ہیں ان میں تین بڑی روایتی تہذیبیں ہیں جو تکمیل تک پہنچی ہیں۔ ہندو تہذیب، چینی تہذیب اور اسلامی تہذیب۔ مسیحیت نے بھی روایتی تہذیب پیدا کی، مگر وہ کئی لحاظ سے نامکمل ہے۔ کیوں کہ عیسائیت کے پاس اپنی شریعت نہیں تھی۔ یونانی یہاں تک بھی نہیں پہنچے مگر کلاسیکی یونان میں روایتی تہذیب بننے کا امکان ضرور تھا۔ بہرحال پورے معنوں میں ''غیر روایتی'' تہذیب صرف

ایک ہی ہے۔ جدید مغربی تہذیب جو اپنا سلسلۂ نسب کبھی مسیحیت اور کبھی یونانیت سے جوڑتی ہے مگر درحقیقت مجہول النسب ہے۔ خیر تو طرح کی روایت میرے معنوں میں کوئی عادت یا رواج نہیں ہے بلکہ ایک ایسی چیز جس کے ذریعے اگر ہم چاہیں تو اپنی روایتی تہذیب کے کسی بھی بنیادی اصول کو اسی طرح سمجھ سکتے ہیں جس طرح دیگ کے ایک چاول سے پوری دیگ کا پتا چل جاتا ہے۔ میں تو جب اس پر غور کرنے بیٹھا تو اخلاقیات اور نماز تک کے اصول سمجھ میں آنے لگے۔

خیر، میں نے اس سلسلے میں جو کچھ سوچا ہے، اسے تو آگے بیان کروں گا لیکن اس وقت جو باتیں میرے پیشِ نظر ہیں ان میں ایک یہ سوال ہے کہ طرح کی روایت ہمیں تخلیقی عمل کے بارے میں کیا بتاتی ہے؟ نظیر صدیقی صاحب کا سوال بھی اسی کے تحت آتا ہے۔ ایک بات تو ظاہر ہے کہ طرح پر کہنا ہمیشہ شعر بالقصد کا تقاضا کرتا ہے۔ یعنی شاعر شیخ چلی کی طرح منھ پھیلا کر آموں کے پیڑ کے نیچے نہیں بیٹھ جاتا کہ جب ٹپکیں گے تب کھائیں گے بلکہ خود آم توڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ تصور جیسا کہ ظاہر ہے شعری تخلیق کے اس تصور کی نفی کرتا ہے جو انسپریشن کے نام پر ہمارے یہاں پھیلایا گیا ہے اور جس کے انتظار میں شعرا بال سفید کر لیتے ہیں مگر آٹھ دس غزلوں سے زیادہ نہیں کہتے۔

اردو شاعری کے مجموعوں کے صفحات روز بہ روز کم سے کم تر ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ انسپریشن ہے کیا؟ میری تو سمجھ میں بھی نہیں آتا، مگر آج کل بات وہی اچھی سمجھی جاتی ہے جو سمجھ میں نہ آئے۔ اس سے لکھنے والے کو یہ تسلی ہو جاتی ہے کہ بڑی بات کہی ہے اور پڑھنے والے یہ سوچ کر خوش ہو جاتے ہیں کہ بڑی بات پڑھی ہے۔ ویسے انسپریشن کے لغوی معنی کسی مافوق الفطرت قوت کا انسان میں عمل کرنا ہے۔ یونانیوں کا تصور یہی تھا۔ جدید مغربی تہذیب کی ایک بڑی گمراہی یہ ہے کہ فتنۂ الفاظ میں مبتلا ہے۔ اس نے بہت سے لفظوں کی ایسی مٹی خراب کی کہ توبہ بھلی۔ لفظ کو دیکھیے تو کچھ اور کہتا ہے، معنی کو دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ کسی مردہ جسم میں بدروح گھس گئی ہے۔ پرانے الفاظ جب اپنے معنی گم کر دیتے ہیں تو خانۂ خالی میں دیو بیٹھ جاتے ہیں۔ جدید مغربی تہذیب کے بیشتر الفاظ اسی قسم کے معنوں سے آباد ہیں، اور اب ہمارے ہاں بھی یہ عمل بہت تیزی سے ہو رہا ہے۔ لفظ انسپریشن کے ساتھ بھی کچھ ایسی ہی گزری ہے۔ خیر، تو انسپریشن کے قدیم معنی یہ تھے کہ تخلیقی فن کار کسی مافوق الفطرت قوت کا معمول بن جاتا ہے جو اس سے جو چاہتی ہے، کہلاتی ہے۔ افلاطون نے اس کیفیت کے لیے مقدس دیوانگی کا لفظ استعمال کیا۔ ہماری اصطلاح میں ''جذب'' کہہ لیجیے۔ یار لوگوں نے ایک کمال یہ کیا کہ مقدس دیوانگی سے مقدس نکال دیا اور شاعری صرف دیوانگی بن کر رہ گئی۔ یہ نفسیات بازوں کے چکر ہیں۔ ان پر پھر کبھی اور بات کروں گا۔ جو قوتیں تخلیقی فن کاروں سے ''انہونی'' باتیں کرا لیتی ہیں، انھیں یونانی ''میوز'' کہتے ہیں۔ مسیحیت میں یہ عمل روح القدس سے منسوب ہے،

ہمارے یہاں جبرئیل یا ملائکہ سے۔ چناں چہ وحی، الہام، القا اور رویائے صادقہ سب کا سرچشمہ ایک ہے مگر مدارج اور مراتب مختلف ہیں۔ ان معنوں میں شاعری کو ''جزویست از پیغمبری'' کہا گیا ہے۔ آپ کہیں گے یہ بات تو میری تائید میں نہیں جاتی کیوں کہ الہام بالقصد نہیں ہوتا۔ یہ تو چند مافوق الفطرت قوتوں کا فیضان ہے۔ چناں چہ اس سے ان لوگوں کی تائید ہوتی ہے جو شعر کے بالقصد ہونے کا انکار کرتے ہیں اور انسپریشن کے نام پر قصد، ارادہ، شعور، سب کی نفی کرتے ہیں۔ مجھے اعتراف ہے کہ بظاہر یہ اعتراض صحیح ہے، لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ رومانیوں کو بھی یہی دھوکا ہوا اور اس کے نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ دراصل جو چیز فیضانِ الٰہی ہے اس کے لیے بھی کوشش ضروری ہے۔ کوشش اور دعا، مثلاً نماز کو دیکھیے۔ نماز کا مقصد حصولِ سعادت ہے جس کے لیے حضوریِ قلب لازمی شرط ہے۔ مگر یہ دونوں باتیں عطیۂ خداوندی ہیں۔ خدا چاہتا ہے تو دیتا ہے ہم اسے اپنی مرضی سے حاصل نہیں کرسکتے۔ صرف اس کے لیے دعا کرسکتے ہیں مگر اس کے باوجود نماز میں قصد بھی ضروری ہے، ارادہ بھی اور شعور بھی۔ مسیحیت میں Grace کا یہی تصور تھا۔ دیومالائی تہذیبوں میں بھی دیوتا کو بلانے کے لیے معمول کو پاک صاف کر کے کسی مناسب جگہ بٹھانا، اس کے لیے خوشبوئیں جلانا اور چند رسوم کا ادا کرنا لازمی شرائط ہیں۔ دیوتا کا آنا یا نہ آنا تو اُس کی مرضی پر ہے لیکن یہ عمل ضروری ہے۔ رومانیوں نے چوں کہ انسپریشن کی ماہیت کو پوری طرح نہیں سمجھا اور آدھی بات لے اڑے، اور وہ بھی مسخ شدہ معنوں میں، اس لیے انھیں دھوکا ہوا کہ شعور، قصد اور ارادہ، بے کار چیزیں ہیں اور صرف آموں کے پیڑ کے نیچے منھ پھیلا کر بیٹھ جانا کافی ہے بلکہ بعض تو منھ پھیلانے کی زحمت بھی نہیں کرتے۔ شاعری کی دیوی زبردستی منھ چیر کر شعر کھلا دے تو اور بات ہے۔

ہماری شعری روایت میں بالقصد کے معنی، معمول کا الہام کے لیے تیار ہو کر بیٹھنا ہے۔ یہ نماز کی نیت ہے۔ نماز کے لیے وضو ضروری ہے، لباس کی طہارت ضروری ہے اور جگہ مناسب ہو تو بہتر ہے۔ ہندو گھنٹے بجاتے ہیں، مسیحی خوشبوئیں جلاتے ہیں اور دعائیں پڑھتے ہیں۔ شعری معمول کے لیے بھی یہ تیاریاں ضروری ہیں۔ معاف کیجیے میں نے مسئلے کو عبادات کی اصطلاحات میں سمجھنے کی کوشش کی۔ ویسے تصوف کے بعض سلسلے ایسے ہیں بھی جن میں شعر کہنا معرفت کا ذریعہ ہے۔ اور شعر کے ذریعے باقاعدہ روحانی ریاضتیں کرائی جاتی ہیں۔ لیکن آپ چاہیں تو اس اصول کو اخلاقیات میں بھی دیکھ لیں۔ نیکی کے لیے قصد اور ارادہ ضروری ہے بلکہ اس سے بھی پہلے نیت۔ حدیثِ رسولؐ ہے: ''الاعمال بالنیات'' (کل اعمال نیتوں کے ساتھ ہیں)۔ نیت نیک ہے تو برا عمل بھی برا نہیں رہتا ہے اور نیت خراب ہے تو اچھا عمل بھی برا ہے۔ وہ نیکی جو نیت، قصد اور ادارے کے بغیر ہے، نیکی نہیں ہے، فعلِ اضطراری ہے۔ فعلِ اضطراری کا حکم ساقط ہے۔ ایسا فعل نہ نیک ہے نہ بد۔ عبادات اور

اخلاقیات کے بعد اس اصول کو نفسیات میں بھی بیان کیا جاسکتا ہے اور اس کے ساتھ ہی انسان کی تعریف (Definition) بھی کی جاسکتی ہے لیکن اس کام کو کسی اور وقت کے لیے چھوڑتا ہوں۔ فی الحال تو صرف یہی دیکھ لیجیے کہ طرح پر کہنے کا تصور کس طرح پوری تہذیب سے مربوط ہے۔ اس میں تخلیق، تخلیقی عمل اور تخلیقی طریقۂ کار کے تصورات تو شامل ہیں ہی، ان سے بھی آگے جا کر اس کے ڈانڈے عبادات، روحانی ریاضت اور اخلاقیات سے بھی مل جاتے ہیں، تو طرح پر کہنے کے لیے میں اسی طرح بیٹھتا ہوں جس طرح نماز کے لیے نشست کرتا ہوں۔ الہام ہوگیا تو شعر ہے، ورنہ مشق کا ثواب تو کہیں گیا نہیں۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# ارادہ اور شاعری

پچھلے مہینے ''روایت اور الہام'' کے نام سے میرا جو مضمون چھپا تھا اُسے میں نے حلقۂ ارباب ذوق میں پڑھ کر سنایا تھا۔ خوش فہمی کا برا ہو، آدمی کو کیا کیا کنویں جھنکاتی ہے۔ ویسے کسی موضوع پر حرف آخر کہنے کا خبط تو مجھے کبھی نہیں رہا لیکن یہ خوش گمانی ضرور تھی کہ میں نے جتنی بات کہی ہے صاف اور سیدھے انداز میں کہی ہے، اور اپنی بات کی دلیل بھی دی ہے۔ چناں چہ اختلاف و اتفاق تو ہوسکتا ہے مگر عدم تفہیم کی شکایت نہیں ہوسکتی۔ اور یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ بے دلیل بات کی گئی ہے۔ تجربے سے دونوں باتیں غلط ثابت ہوئی ہیں۔ کچھ لوگوں نے مجھے بتایا کہ جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں، اُسے کہہ نہیں سکا۔ بات مبہم اور الجھی ہوئی ہے۔ برادرم ضیا نے یہ شکایت تو نہیں کی مگر یہ ضرور کہا کہ میں بے دلیل باتیں کرتا ہوں۔ نظیر صدیقی صاحب جن کے سوال پر یہ مضمون لکھا گیا تھا، کہنے لگے کہ سوال واضح نہیں ہے۔ اصل مسئلہ شعر میں قصد و ارادہ کا نہیں ریاضت کا ہے۔ یہ باتیں سن کر کبھی میں اپنے محترم دوستوں کو دیکھتا تھا، کبھی اپنے مضمون کو۔ اونیل نے کہا ہے ''تو بازار میں چیخ پکار کرے یا محبوبہ کے کان میں سرگوشی، سننے والا وہی سنے گا جو سننا چاہتا ہے۔'' اور میں یہ سوچتا ہوں کہ سننے والا اگر کچھ سننا ہی نہ چاہے تو؟ بہر حال اس گفتگو سے ایک فائدہ ہوا کہ میرے ذہن میں مسئلے کا ایک گوشہ اور کھل گیا، جس کے لیے میں جمال پانی پتی صاحب کا ممنون ہوں جنھوں نے حلقے میں تو کوئی بات نہیں کہی مگر بعد میں مجھ سے کہا کہ دراصل لوگوں کو یہ ماننے میں دقت ہوتی ہے کہ شاعری قصد کا نتیجہ ہوسکتی ہے۔ لوگوں کے تجربات اس کی نفی کرتے ہیں اور اس کے علاوہ نفسیاتی نظریے بھی شاعری میں قصد، ارادہ اور شعور کو تسلیم نہیں کرتے۔ جمال صاحب کی اس بات نے میرے ذہن میں

اس مسئلے کو کھول دیا کہ ہمارے درمیان اختلاف کا گھپلا کہیں، اسی لفظ ''قصد'' کے آس پاس چھپا ہوا ہے اور میں سوچنے لگا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ ''قصد'' سے میں کچھ اور مراد لیتا ہوں اور دوسرے لوگ کچھ اور۔ اس خیال کے ساتھ ہی میرے ذہن میں برگساں اور شوپنہار کے بعض خیالات گھومنے لگے۔

شوپنہار نے تو صاف لکھا ہے کہ جمالیاتی تخلیق میں ارادہ بالکل معطل ہو جاتا ہے۔ برگساں کہتا ہے کہ عملی زندگی ہمارے شعور پر ایک دبیز غلاف چڑھا دیتی ہے، جو اتنا گاڑھا ہوتا ہے کہ ہم اس کے آر پار نہیں دیکھ سکتے اور عملی شعور میں اٹک کر رہ جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف آرٹسٹ اس پردے یا غلاف کے اس پار اپنی شخصیت کے ان گوشوں کو بھی دیکھتا ہے جو عملی شعور کی محدود فضا سے باہر کی چیز ہیں۔ میں نے ان دونوں خیالات کو ملا کر دیکھا تو ارادہ اور شعور دونوں تخلیق کی ضد نظر آئے۔ اس کے ساتھ ہی مجھے ڈاکٹر اجمل صاحب کا ایک بے مثال مضمون یاد آیا جس میں انھوں نے لکھا ہے کہ عملِ تخلیق دراصل انا کی ضد ہے اور اس سپردگی سے پیدا ہوتا ہے جو فن کار کو انا کی نفی سے حاصل ہوتی ہے۔ مجھے یہ سب خیالات حد یقین تک صحیح معلوم ہوتے ہیں تو پھر قصد و ارادہ اور شعور کی میں نے جتنی باتیں کی ہیں خدا ان کے لیے مجھے معاف کرے۔ کیا وہ بالکل غلط ہیں؟ مجھے اعتراف ہے کہ اس خیال نے مجھے بوکھلا دیا اور میں دیر تک جمال صاحب کے سوال کا کوئی جواب نہ دے سکا۔ اور میرے ذہن میں عسکری صاحب کا یہ فقرہ بار بار گونجنے لگا کہ ''دنیا کو کوئی خیال غلط معلوم ہو تو بڑی بے حیائی سے اپنی رائے فوراً بدل لو۔'' مسئلہ بے حیائی کا نہیں ''انا'' کی قربانی کا ہے۔ رائے بدلنے سے بہتر تو یہ ہے کہ آدمی مخالفوں کے ہاتھوں قتل ہو جائے۔ ''انا'' اس طرح سوچتی ہے۔ کچھ لوگوں کو دیکھا کہ انا کے لیے کشتے کھاتے ہیں اور بعض انا کے کمٹمنٹ کو پورا کرنے کے لیے پوری زندگیاں خراب کر لیتے ہیں۔ یہ انا، مذہب، اخلاقیات اور تخلیق، سب کی ازلی دشمن ہے۔ خدا کا پہلا مطالبہ یہ ہے کہ انا کو میرے حوالے کر دو۔ اخلاقیات کہتی ہے کہ جو نیکی انا کا نتیجہ ہے وہ بدترین شر ہے۔ تخلیقی عمل کہتا ہے کہ جب تک انا درمیان سے نہیں ہٹ جائے گی، میرا آغاز نہیں ہوگا۔ لیجیے یہ باتیں کہتے کہتے مجھے نئی نئی باتیں سوجھنے لگیں۔ ہمارا قصد اور ارادہ کیا ہے؟ انا کی ضرورت ہے۔ انا کائنات کی بے کراں قوتوں میں اپنا تحفظ چاہتی ہے۔ وہ دنیا کی وسعتوں سے ڈرتی ہے اور اپنے لیے ایک مفید اور محفوظ دنیا پیدا کرنا چاہتی ہے۔ انا کی اس ضرورت سے ارادہ پیدا ہوتا ہے، ارادے سے عمل۔ عمل کی دنیا کیا ہے، مفادات کے تحفظ کی دنیا ہے۔ دنیا میں بہت سی ایسی قوتیں سرگرمِ عمل ہیں جو ہمارے مفادات کی مخالف ہیں۔ ارادہ اور عمل ان قوتوں سے ٹکراتے ہیں۔ انھیں قابو میں لاتے ہیں یا بدلتے ہیں، اور اس میں ناکام ہو جائیں تو اپنے اندر ایک ایسی خیالی دنیا پیدا کرتے ہیں جو خطرے سے محفوظ ہے۔ ہمارا شعور کیا ہے؟ انا کی ضرورتوں کی آگہی ہے۔ ہمارا شعور کائنات اور خود ہماری ذات کے

صرف اتنے ہی حصے کا احاطہ کرتا ہے جس کا تعلق انا کے مفادات سے ہے۔ یہ شعور، ارادے اور عمل کی ضروریات کا نتیجہ ہے اور انھی کے تابع رہتا ہے۔ عام انسانوں کو دیکھیے ان کی دنیا نون، تیل، لکڑی کی دنیا ہے۔ وہ اس سے زیادہ نہیں جانتے۔ انھیں جاننے کی ''ضرورت'' نہیں ہے، بلکہ اس سے زیادہ جاننا عمل کے لیے مضر ہے۔ یہ خالص عمل کی دنیا ہے۔ ارادہ اور ارادے سے پیدا ہونے والے شعور کی دنیا ہے۔ اس سے عام آدمی کا یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ فلسفہ وشعر بے کار چیزیں ہیں۔ کیوں کہ انسان کو عملی دنیا سے دور لے جاتے ہیں۔ یوں انا، ارادہ اور شعور تینوں مل کر دنیا کو اپنے مفیدِ مطلب بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ کامیاب ہوتے ہیں تو انقلاب پیدا کرتے ہیں۔ ناکام ہوتے ہیں تو دنیا میں کھو جاتے ہیں۔ خود دنیا کیا ہے؟ حقیقت کیا ہے؟ ہم خود کیا ہیں؟ اس کی پوری آگاہی تینوں کو حاصل نہیں ہوتی۔ صرف عملی اور مفید پہلوؤں کا علم ضرور ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تخلیق پوری ''خود آگاہی'' اور پوری ''جہاں آگاہی'' کی کوشش ہے۔ تخلیق کا عمل بقول برگساں یہ ہے کہ عمل اور ارادے کی محدود دنیا سے نکل کر کائنات، حقیقت اور خود اپنی ذات کو اس کے اصلی رنگوں میں دیکھا جائے اور عملیت کے دبیز غلاف کو چاک کر دیا جائے۔ شوپنہار کے نزدیک بھی یہی عمل، جمالیاتی تخلیق اور جمالیاتی حظ، دونوں کی بنیاد ہے۔

مجھے عسکری صاحب کا مشورہ قبول ہے۔ یا بے حیائی تیرا آسرا۔ میں اپنی رائے بدلتا ہوں اور اعلان کرتا ہوں کہ شاعری شعور کی ضد ہے۔ تخلیق قصد اور ارادے کی ضد ہے اور خدا مجھے ہر قسم کی انانیت سے بچائے۔ تخلیقی تجربہ انا یا خودی کی نفی کا نام ہے۔ پس فن کار وہ ہے جو مکمل طور پر نفیِ خودی کرتا ہے۔

لیجیے بات ختم ہوگئی۔ اب بقول مومن:

تم بھی ذرا آرام لو، میں بھی ذرا آرام لوں

ہاں تو میں حلقۂ ارباب ذوق کی بات کر رہا تھا۔ میرے مضمون کے بعد محترم ابوالفضل صدیقی صاحب کا مضمون تھا۔ ان کا مضمون جاری تھا کہ مغرب کی اذان ہوگئی۔ میں نماز پڑھنے کے لیے چلا گیا۔ ارادہ کیا، نیت کی، تکبیر کہی اور ہاتھ باندھ لیے۔ یہ کس چیز کا ارادہ تھا اور کس چیز کی نیت؟ اے میرے معبود! میں تجھ سے صراطِ مستقیم کی ہدایت طلب کرتا ہوں۔ نماز تو مکمل نفیِ خودی کا نام ہے۔ اس کا حاصل سپردگی کے سوا اور کچھ نہیں۔ یہ تو پورا کا پورا خدا کے ہاتھوں میں چلے جانے کا نام ہے ——— میں کچھ نہیں، میری انا کچھ نہیں، میرا ارادہ کچھ نہیں میرا عمل کچھ نہیں۔ سب کچھ خدا کا ہے۔ تو پھر میں نے ارادہ کیا تو کس چیز کا، اور نیت کی تو کس چیز کی؟ کیا یہ ارادہ وہی ہے جو انا کا آلۂ کار ہے؟ کیا یہ عمل وہی ہے جو صرف مفادات کا تحفظ کرتا ہے؟ میری خرابی ہوا گر میری نماز ایسے ارادے اور ایسے

عمل کا نتیجہ ہو، تو کیا ارادہ اور عمل اور نیت کے کچھ اور معنی بھی ہیں جو ان معنوں سے مختلف ہیں جن پر ہم ابھی تک گفتگو کر چکے ہیں؟

میں نے کہا، ارادہ انا کے مفادات کا تحفظ کرتا ہے۔

مگر ایک ارادہ خود انا کی قربانی کا ہے۔

میں نے کہا، عمل ارادے کے اپنے ماحول پر اثر انداز ہونے، اسے قابو میں لانے یا بدلنے کا نام ہے۔

مگر ایک عمل خود اس عمل سے ہاتھ اٹھانے کا ہے۔

میں نے کہا، شعور، انا کے مفادات کا وہ محدود ادراک ہے جو کائنات اور ذات کے صرف اتنے حصے کو دیکھتا ہے جو عمل کے لیے ضروری ہے۔

مگر ایک شعور خود شعور کی اُس محدودیت کا شعور ہے۔

تو کیا میں کہہ دوں کہ میں انا، ارادے اور شعور کے الفاظ انا کے لیے نہیں، نفیِ انا کے لیے استعمال کرتا ہوں۔

اچھا تو آیئے ایک بار پھر اپنی پچھلی بحثوں کے چند مقامات پر گفتگو کرتے ہیں۔ بات یہاں سے شروع ہوئی تھی کہ بعض شعرا شاعری کے لیے قصد، ارادے اور شعور کو نہ صرف ضروری نہیں خیال کرتے بلکہ مضر سمجھتے ہیں۔ چناں چہ ان لوگوں کے لیے شاعری کا صرف ایک طریقہ ہے۔ وہ انسپریشن کا انتظار کرتے ہیں، اور اس کے بغیر شعر کہنے کی ہر کوشش کو میکانکی عمل کہتے ہیں اور شاعری کو خالصتاً لاشعوری کام قرار دیتے ہیں۔ شعور اور لاشعور کی بحثوں میں، میں اس وقت نہیں پڑنا چاہتا۔ کیوں کہ ان سے نئی بحث شروع ہو جائے گی لیکن اس رویے کی توجیہہ میں اپنے الفاظ میں کرتا ہوں۔ شاعر بھی عام زندگی میں ایک عام آدمی ہوتا ہے اور اسے زندگی بسر کرنے کے لیے اپنے ارادے کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ یہ ارادہ اس کے عمل اور شعور کو اسی طرح متعین کرتا ہے جس طرح دوسرے آدمیوں کے عمل اور شعور کو۔ چناں چہ وہ بھی عام آدمیوں کی طرح ارادہ، عمل اور شعور کی ایک محدود عملی دنیا کا باشندہ ہوتا ہے۔ لیکن چوں کہ وہ فن کار بھی ہوتا ہے اس لیے اس کے لیے تخلیقی دنیا کا دروازہ بند نہیں ہوتا۔ اس پر بعض لمحات ایسے آتے ہیں جب اس کی شخصیت کا عملی رخ معطل ہو جاتا ہے۔ وہ ارادے کو ترک کر دیتا ہے اور عمل و شعور کی حد بندیوں سے باہر نکل جاتا ہے۔ ان لمحات میں اس کی شخصیت شاعری کے سحر کے زیرِ اثر ہوتی ہے۔ اور وہ بالکل ایک معمول کی طرح عمل کرنے لگتا ہے۔ اس کی وہ تمام قوتیں جو ارادے، عمل اور شعور کی حالت میں سوئی ہوئی تھیں، بیدار ہو جاتی ہیں۔ اور وہ ایک حساس ریڈیو سیٹ کی طرح شاعری کی آوازیں قبول کرنے لگتا ہے۔ ان نادر اور نایاب لمحوں کو

انسپریشن کے لمحات کہا جاتا ہے۔ ان لمحات میں شاعر کامل سپردگی کے عالم میں ہوتا ہے اور اس کی انا بالکل رخصت ہو چکی ہوتی ہے۔ وہ صرف وہ سنتا ہے جو شاعری اسے سناتی ہے۔ صرف وہ کہتا ہے جو شاعری اس سے کہلواتی ہے۔ یہ مختصر سے لمحات شاعر کی زندگی کا حاصل ہوتے ہیں۔ ان کے گزر جانے کے بعد وہ پھر عام دنیا میں لوٹ آتا ہے اور عملی آدمی بن جاتا ہے۔ اس کی انا پھر بیدار ہو جاتی ہے۔ ارادہ پھر اپنی جگہ لے لیتا ہے، اور عملی شعور اور افادی عمل کا اسی طرح پابند ہو جاتا ہے جس طرح دوسرے آدمی۔ اس وضاحت کے بعد ہم پھر اپنے سوال کی طرف لوٹیں گے۔ کیا یہ تصور مسئلہ زیرِ بحث میں میرے خلاف جاتا ہے؟ یقیناً ایسا نہیں ہے۔ جب میں شعر بالقصد اور شعر بالشعور کی بات کرتا ہوں، وہ اس تصور کے خلاف نہیں جاتی بلکہ اس کی ہم آہنگی میں کچھ آگے جا کر اسے اور مستحکم کر دیتی ہے۔ میرا تصور یہ ہے کہ شاعر کو صرف شاعری کے چڑھ بیٹھنے کا انتظار نہیں کرنا چاہیے، اور نا رضامند مرغی کی طرح اپنی انا کو حوالے کرنے میں چیں چاں نہیں کرنا چاہیے بلکہ خود بھی سپردگی کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے لیے اس ارادے کو بروئے کار لانا پڑتا ہے جو انا کی قربانی کرنے کا ارادہ ہے۔ اس شعور کو جگانا پڑتا ہے جو عملی شعور کی محدودیت کو دور کر دیتا ہے۔

دوسرے لفظوں میں، میں یہ کہتا ہوں کہ خود بھی عملی اور افادی دنیا سے کنارہ کشی کرنا چاہیے اور بار بار کوشش کرنی چاہیے کہ وہ اپنی شخصیت کے عملی رخ کو معطل کر کے تخلیق کی پراسرار دنیا میں داخل ہو سکے۔ عملی زندگی کے افادی شعور کے دبیز غلاف کو چیر کر اس کے آر پار جھانک سکے۔ انا کو تج کر اور اس کے آلۂ کار، ارادے کو درمیان سے ہٹا کر ''غیر انا'' کی لامحدود دنیا میں سفر کر سکے۔ میں نے کہا تھا، شعر کے لیے بالقصد بیٹھنا نماز کی نیت کی طرح ہے۔ نیت کیا ہے؟ ایک دنیا سے دوسری دنیا میں داخلے کا اسمِ اعظم ہے۔ نیت کے ذریعے ہم عام زندگی اور اس کے تقاضوں سے ہاتھ اٹھاتے ہیں۔ محدود افادیت اور عملیت کی دنیا سے باہر نکلنے کے لیے قدم اٹھاتے ہیں۔ اپنے شعور کو تج کر اپنے لیے ایک اور شعور کے دروازے کھولتے ہیں۔ اپنی انا کے کانوں پر ہاتھ رکھ کر اسے خدائے لامحدود کے آگے گھٹنے ٹیکنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ جب یہ نیت خلوصِ دل اور طلبِ صادق کے ساتھ ہو تو حضوریِ قلب اور سعادت حاصل ہوتی ہے جو نماز کا مقصد ہے۔ شعر بالقصد بھی شاعری کو اسی طرح اپنی طرف بلاتا ہے۔ لیکن یہ باتیں میں اپنے ہزار اختلافات کے باوجود ضیا جالندھری صاحب سے تو کر سکتا ہوں، کمرشل سروس اسکول آف پوئٹری والوں سے نہیں۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# ابلاغ کا مسئلہ

میرے اس مضمون کا محرک ڈاکٹر وزیر آغا کا ایک مضمون ''ابلاغ سے علامت تک'' ہے۔ ایسی صورتوں میں جب ایک لکھنے والا بہ یک وقت خالق اور ناقد ہوتا ہے، کبھی کبھی ایک مزے دار صورتِ حال پیدا ہو جاتی ہے جس کی طرف ہربرٹ ریڈ نے اشارہ کیا ہے —— یعنی کبھی کبھی خالق اور ناقد دو مختلف راہوں پر چلنے لگتے ہیں، اور دونوں کا حال کچھ ایسا ہوتا ہے کہ فن کار ڈال ڈال تو ناقد پات پات۔ خود ہربرٹ ریڈ کے ساتھ ایسا ہی ہوا۔ ان کے اندر کا خالق ان کے اندر کے ناقد سے بچ بچ کر چلتا رہا۔ ہربرٹ ریڈ نے اس کی معذرت یوں کی کہ کسی بھی فن کار ناقد یا ناقد فن کار میں، ناقد اور فن کار کے درمیان مطابقت ہونی ضروری نہیں ہے۔ اس کے برعکس ایک مثال ٹی ایس ایلیٹ کی ہے جن کے ہاں یہ مطابقت پائی جاتی ہے۔ مگر یہ مطابقت کچھ اس قسم کی ہے جیسے بچے اور باپ کے درمیان پائی جاتی ہے۔ ایلیٹ کے معاملے میں فن کار کی حیثیت باپ جیسی ہے، ناقد کی بیٹے جیسی۔ فن کار باپ جدھر جانا چاہتا ہے، ناقد بیٹا اسے اس راستے پر لے چلتا ہے، اُس بچے کی طرح جو اندھے باپ کو اس کی منزل کی طرف لے جانے میں مدد دیتا ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ایلیٹ کی تنقید صرف اس کی شاعری کا جواز ہے۔ خود ایلیٹ اپنی تنقید کو تخلیق کی ورکشاپ کی چیز کہتا ہے۔ میں اس سلسلے میں اپنے نقطۂ نظر کو اپنے ایک اور مضمون میں بیان کر چکا ہوں جو ہفت روزہ ''زندگی'' میں قسط وار چھپا تھا۔ لیکن وزیر آغا صاحب کی نثری تحریریں دلچسپی سے پڑھنے کے باوجود میں اُن کی شاعری سے مطمئن نہیں ہو سکا۔ ان کی نثری تحریروں سے مجھے اچھا خاصا اختلاف ہے جس کو میں ان کی کتاب ''اردو شاعری کے مزاج'' پر اپنے ایک تبصرے میں بیان کر چکا ہوں۔ لیکن میں اختلاف اُس سے کرتا

جسے اہم اور وقیع سمجھتا ہوں۔ کنکروں اور پتھروں سے مجھے اختلاف کی کوئی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔
ان کا یہ دلچسپ، خوب صورت اور بصیرت افروز مضمون پڑھتے ہوئے میں سوچنے لگا کہ ایک ایسے ناقد کی شاعری اتنی میکانکی، بے جان اور بے رنگ کیسے ہوسکتی ہے۔ کیا واقعی تخلیقی جوہر اور تنقیدی صلاحیت اتنی مختلف چیزیں ہیں؟ بہر حال اس سوال کا مجھے جو بھی جواب ملا ہو، مگر ابلاغ کے مسئلے پر میں ان کی نظر کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ میرا یہ مضمون دراصل اس کے ایک ضمیمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس مضمون کے ساتھ وزیر آغا صاحب کا مضمون بھی ضرور پڑھ لیا جائے۔ ویسے وزیر آغا صاحب کے دو ایک بنیادی خیالات کو میں اپنے الفاظ میں بیان بھی کردوں گا۔

وزیر آغا صاحب کا کہنا ہے کہ ابلاغ ایک ایسا لفظ ہے جو نوجوان شاعروں اور ادیبوں میں خاصا بدنام ہے۔ یہاں تک کہ بعض نوجوان تو اس سے نفرت کرتے ہیں۔ وزیر آغا صاحب کا خیال ہے کہ یہ نفرت یا بیزاری لفظ ''ابلاغ'' کے ایک محدود معنی پر زور دینے سے پیدا ہوئی ہے۔ نام نہاد ترقی پسند اس لفظ کو نہ صرف محدود معنوں میں استعمال کرتے تھے بلکہ سطحی معنوں میں بھی۔ ان کے یہاں ابلاغ کے معنی ایک کاروباری لین دین کے تھے، اور خالق اور قاری کا رشتہ پروڈیوسر اور کنزیومر کا سا تھا جو طلب اور رسد کے اصول پر کام کرتے تھے۔ آغا صاحب کا کہنا ہے کہ ابلاغ کاروباری لین دین نہیں ہے اور خالق طلب اور رسد کے اصول پر کام نہیں کرتا۔ آغا صاحب کا کہنا ہے کہ ترقی پسندوں کے نزدیک خالق کا تصور ایک ایسے آدمی کا ہے جو تھڑے پر بیٹھا ہوا ہے اور اس کا قاری بازار میں کھڑا ہوا ہے۔ چناں چہ اس تصور سے خالق اور قاری کے درمیان ہمویت پیدا ہوتی ہے۔ خالق لفظوں کے شفاف پلاسٹک کے تھیلے کو قاری کی طرف پھینکتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب پلاسٹک کا تھیلا اوپر سے نیچے آتا ہے تو یہ تھیلا بلکہ اس کے اندر کا خزانہ بھی سب کو دکھائی دے جاتا ہے اور وہ فنی و بُعد پیدا نہیں ہونے پاتا جو تخلیقی جست کا محرک ہے۔ ڈاکٹر صاحب کا کہنا ہے کہ یہ تصور غلط ہے۔ فن کار نہ تھڑے پر بیٹھا ہوا آدمی ہے نہ بازار میں کھڑے ہوئے لوگوں کے لیے لکھتا ہے۔ ترقی پسند مسکرائیں نہیں اور سوال پوچھنے میں جلدی نہ کریں کہ فن کار پھر کس کے لیے لکھتا ہے۔ آغا صاحب اس کا جواب خود دے رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ فن کار کسی قاری کے لیے لکھتا ہی نہیں۔ وہ تو اپنی ذات کے ایک رُخ سے کچھ حاصل کرکے اپنی ہی ذات کے دوسرے رُخ کے حوالے کردیتا ہے۔ اس لیے وہ بہ یک وقت فن کار بھی ہوتا ہے قاری بھی۔ یہ بڑی عمدہ بات ہے جو وزیر آغا صاحب نے کہی ہے اور اس سے میرے کئی خیالات روشن ہوئے۔ اسی سے آغا صاحب نے اظہار اور ابلاغ کے درمیان فرق و امتیاز پیدا کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ اُن کے نزدیک تخلیق کے عمل میں دراصل دو عمل پنہاں ہیں۔ ایک رُوح کے بیدار ہونے کا عمل، دوسرا اس رُوح کا جسم میں منتقل ہونے کا عمل۔ پہلا

عمل اظہار ہے دوسرا ابلاغ۔ اظہار کس کا ہے؟ خالق کا۔ ابلاغ کس کو ہوتا ہے۔ خالق کے اندر موجود قاری کو۔ وزیر آغا صاحب کے نزدیک اس عمل کو نہ سمجھنے سے نوجوان شاعروں اور ادیبوں کو یہ غلط فہمی ہوتی ہے کہ تخلیق کا فن اظہار کے سوا اور کچھ نہیں، کیوں کہ جب فن کار اپنی ذات کی ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف جست بھرتا ہے تو ابلاغ کا مسئلہ ہی خارج از بحث ہو جاتا ہے۔ آغا صاحب کا کہنا ہے کہ ساری گڑبڑ سوچ کے اسی انداز سے پیدا ہوئی ہے۔ کیوں کہ اظہار تو تجربے کی ایک سطح پر ایک تخلیقی عمل کا نام ہے۔ جب تک اس عمل کو جسم عطا نہ ہوگا اسے تخلیق کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ جسم کیا ہے؟ ذریعۂ اظہار کا انتخاب ہے۔ سر، لفظ یا رنگ و خط، فن کار اپنے تجربے کو انھیں کے ذریعے جسم عطا کرتا ہے۔

یہاں پہنچ کر آغا صاحب کی نظر ایک بڑے لطیف اور باریک نکتے پر جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ایک گروہ کا یہ خیال ہے کہ اظہار کا مقام ابلاغ سے پہلے ہے۔ لیکن ایک اور گروہ ابلاغ کو اظہار سے مقدم سمجھتا ہے۔ یہ دوسری بات ناقابلِ فہم سی معلوم ہوتی ہے لیکن ایک زاویے سے درست ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ تو ٹھیک ہے کہ تخلیق واقعتاً اظہار سے ابلاغ کی طرف سفر کرتی ہے مگر یہ فن کار کے ہاں جسم حاصل کرنے کے بعد باہر کے قاری تک پہنچتی ہے تو قاری تخلیق کے جسم کو زینہ بنا کر واپس اس رُوح تک رسائی پانے کی کوشش کرتا ہے جسے شاعر کے ہاں اظہار کا نام ملا تھا۔ گویا وہ فن کار ہی کی طرف ایک تخلیقی جست بھرتا ہے۔ یہ جست ابلاغ سے اظہار کی طرف ہوتی ہے۔ یعنی ایک معکوس ''تخلیقی عمل'' وجود میں آتا ہے۔ اس کے بعد وزیر آغا صاحب ایک اور اہم بات یہ کہتے ہیں کہ باہر کا قاری جب اس تخلیق کو پڑھتا ہے تو ایک الٹے تخلیقی عمل میں مبتلا ہو کر فن کار اور قاری کے رشتے کی باز آفرینی کرتا ہے۔ اب اگر فن کار کی تخلیق میں کوئی جان ہے تو وہ باہر کے قاری کے اندر ایک ''الٹے تخلیقی عمل'' کو جگا دے گی، ورنہ ضائع ہو جائے گی۔ آغا صاحب بہت زور سے کہتے ہیں کہ باہر کا قاری ابلاغ کی کسوٹی ہے۔ کیوں کہ یوں تو ہر فن کار دعویٰ کرے گا کہ اس نے تخلیق میں اظہار و ابلاغ کے جملہ مدارج کو طے کر لیا ہے مگر اس کا فیصلہ باہر ہی کا قاری کرے گا کہ وہ کامیاب ہوا یا نہیں۔ آغا صاحب کے نزدیک ایک سچی تخلیق کا یہ سب سے بڑا امتحان ہے۔

اب تک آغا صاحب کی جو باتیں میں پڑھ رہا تھا، انھیں میری تائید حاصل تھی، لیکن ''باہر کے قاری'' کی اچانک آمد نے مجھے گڑبڑا دیا۔ آغا صاحب کو یاد نہیں رہا کہ باہر کا قاری تو ترقی پسندوں کے یہاں پایا جاتا ہے جو لین دین کرتا ہے۔ ان کا قاری تو ان کے اندر کا قاری ہے۔ ہمیں باہر کے قاری سے کیا مطلب؟ ہم تھڑے پر بیٹھے ہوئے فن کار تو نہیں ہیں جو بازار میں کھڑے ہوئے قاری کی پروا کریں۔ دراصل جس بات کا جواب آغا صاحب پر واجب ہے وہ یہ ہے کہ ابلاغ کا مسئلہ

اندر کے قاری کے لیے کیا معنی رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اندر کے قاری کو اس کی کیا ضرورت ہے؟ اور اگر ہر فن کار یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے اظہار و ابلاغ کے مدارج طے کر لیے ہیں، یعنی اپنے وجود کے ایک حصے کی بات اپنے وجود کے دوسرے حصے کو پہنچا دی ہے تو اس کا فیصلہ کرنے والا باہر کا قاری کیسے بن گیا۔ ہم اُسے تسلیم کب کرتے ہیں۔ وہ تو ترقی پسندوں کا قاری ہے، ہمارا نہیں۔ افسوس کہ آغا صاحب کے مضمون میں اس سوال کا کوئی جواب نہیں ہے اور وہ اچانک اندر کے قاری سے باہر کے قاری کی طرف جست لگا گئے ہیں۔ کیا یہ عدم تفہیم ہے یا صرف فروگزاشت؟ ایک سوال اور ہے اور وہ یہ کہ اندر کے قاری میں معکوس تخلیقی عمل کیسے ہوتا ہے۔ یعنی اندر کا قاری ابلاغ سے اظہار کی طرف اُلٹی جست کیسے لگاتا ہے؟

مضمون کا باقی حصہ امیج کی بحث سے تعلق رکھتا ہے اور وزیر آغا صاحب نے اس میں کئی ایسی معقول باتیں کہی ہیں جو دوسرے امیج پرستوں کے یہاں نہیں ملتیں۔ یہ حصہ بھی غور سے پڑھنے اور اس کے ذریعے کچھ سیکھنے کے قابل ہے۔ چوں کہ یہ حصہ ابلاغ کی بحث کا ایک پہلو تو ہے مگر مرکزی مسئلہ نہیں ہے، اس لیے میں اپنی گفتگو صرف مضمون کے پہلے حصے تک محدود رکھوں گا۔ میں اپنا سوال ایک بار پھر دہراتا ہوں۔ ہمیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ ہمارے اندر کے قاری کو یہ کیسے معلوم ہو کہ اظہار سے ابلاغ تک کی منزل طے ہوگئی یا نہیں؟ اور اس سے بھی زیادہ بنیادی سوال یہ ہے کہ فن کار کے وجود کے دو حصے دراصل کیا ہیں جن میں سے ایک سے کچھ لے کر وہ دوسرے کو دیتا ہے؟ میرا خیال ہے کہ آغا صاحب جلدی میں یا کسی اور سبب سے ان سوالوں سے نظر چرا گئے؟ جس نے مضمون کی افادیت کو بھی کم کر دیا اور مسئلے میں وضاحت کی بجائے الجھن پیدا ہوگئی۔ آغا صاحب ترقی پسندوں پر غضب ناک ہوئے ہیں کہ وہ فن کار اور قاری میں دکان دار اور گاہک کا رشتہ سمجھتے ہیں۔ میرا سوال یہ ہے کہ اگر دکان دار اور گاہک دونوں فن کار ہی میں موجود ہوں تو دونوں کا تشخص کیا ہے؟ لیکن آغا صاحب کاروباری لین دین کے مسئلے میں زیادہ پھنس گئے اور اس طرف توجہ نہ کر سکے۔

جہاں تک آغا صاحب کے اس خیال کا تعلق ہے کہ فن کار اپنے ہی وجود کے ایک حصے سے کچھ لے کر دوسرے کو دیتا ہے، یہ ایک گہرا اور بنیادی خیال ہے۔ عام ترقی پسندوں کی رسائی یہاں تک نہیں ہوسکی۔ لیکن ترقی پسندوں کی یہ بات کہ فن کار کی تخلیقی کاوش اظہار سے گزر کر ابلاغ تک پہنچنی چاہیے، یہ بھی درست ہے۔ یہ دونوں باتیں خود آغا صاحب ہی نے کہی ہیں لیکن جیسا کہ میں دکھا چکا ہوں، وہ ایک بار باہر کے قاری کا انکار کر کے دوسری بار باہر کے قاری کی طرف جست لگا گئے اور اس سوال پر پورا غور نہ کر سکے کہ ہمارے اندر کے قاری اور باہر کے قاری میں کیا رشتہ ہے۔ ترقی پسند بھی اس رشتے کو نہیں سمجھ سکے اور آغا صاحب بھی۔ میں کوشش کروں گا کہ اپنی بساط بھر اس

رشتے کو نمایاں کر سکوں۔

لیکن اس سے پہلے میں بظاہر ایک غیر متعلق بات کہنا چاہتا ہوں۔ محی الدین ابنِ عربی نے لکھا ہے کہ پیغمبر جو کچھ اپنی جہتِ ولایت سے لیتا ہے وہ خود اپنی جہتِ نبوت کو دے دیتا ہے۔ جہتِ ولایت کا رُخ حق کی طرف ہے اور نبوت کا خلق کی طرف۔ اس طرح پیغمبر حق اور خلق کے درمیان وسیلے کا کام کرتا ہے۔ وہ حق سے جو کچھ لیتا ہے، خلق کو پہنچا دیتا ہے۔ اب خلق کیا کرتی ہے؟ وہ اپنے تجربے کو دیکھتی ہے اور پھر پیغمبر کے تجربے کو۔ جیسے ہی یہ دونوں تجربے ملتے ہیں وہ پیغمبر کی تصدیق کر دیتی ہے۔ اب ابلاغ مکمل ہوگیا۔ یہ بات غیر متعلق تو معلوم ہوتی ہے مگر ہے نہیں۔ کیوں کہ شاعری بھی پیغمبری کا ایک جزو ہے۔ اس لیے ایک بات پر غور کر کے ہم دوسری کو سمجھ سکتے ہیں، تو کیا ہم اب یہ کہیں کہ پیغمبروں کی طرح شاعر کی ذات کے بھی دو رُخ ہوتے ہیں۔ ایک خود اپنی طرف، دوسرا دوسروں کی طرف۔ وہ ایک رُخ کی بات دوسرے رُخ کو پہنچاتا ہے۔ یہ کہنے سے میرے لیے تو بات واضح ہوجائے گی مگر شاید دوسروں کے لیے نہ ہو۔ ہمیں تھوڑی سی اور تفصیل میں اترنا چاہیے۔ ہمارے اندر شعور کی دو قسمیں ہیں۔ یہ روشنی کے دو دائروں کی طرح ہیں۔ ایک اَنا کا شعور ہے دوسرے غیر اَنا کا۔ عملی زندگی میں غیر اَنا کا شعور پسِ پشت چلا جاتا ہے اور نیم روشن نیم تاریک رہتا ہے۔ کیوں کہ عملی زندگی میں ہم صرف اَنا کے شعور سے کام لیتے ہیں (ان دونوں باتوں کی تفصیلات پڑھنے کے لیے غالبؔ پر میری کتاب کا انتظار کرنا چاہیے)۔ مختصر یہ کہ ہم اپنی عام زندگی اَنا کے شعور کے تحت بسر کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اس میں اتنا ڈوب جاتے ہیں کہ ہمیں غیر اَنا کے شعور کی موجودگی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ یہ غیر اَنا کا شعور وہ ہے جسے فرائڈ نے غلطی سے لاشعور کہا ہے۔ دراصل یہ غیر اَنا کا شعور ہی تھا جو ہمارے وجود کا سب سے روشن دائرہ تھا، مگر غیر انا کے شعور نے اسے غصب کرلیا یا دھکیل کر پیچھے ہٹا دیا۔ مگر اَنا کے شعور کے بغیر ہم کسی قسم کی تخلیق نہیں کر سکتے۔ تخلیق غیر اَنا کے شعور کا عمل ہے۔ اَنا کا شعور صرف میکانکی ہوتا ہے۔ فن کار میں غیر اَنا کا شعور اپنا کام کرتا رہتا ہے اور عملی دنیا میں کام آنے والے اَنا کے شعور کو توڑ کر در آتا ہے۔ یہ انسپریشن کا لمحہ ہوتا ہے (میرا ایک خیال یہ ہے کہ اگر آپ چاہیں تو غیر اَنا کے شعور کی توڑ پھوڑ کرنے کا انتظار کرنے کے بجائے خود بھی اُسے دعوت نامہ بھیج سکتے ہیں)۔ ہوتا یوں ہے کہ جب غیر انا کا شعور تخلیق پر آمادہ ہوتا ہے تو اَنا کے شعور پر حملہ کر کے اس کے عملی حصار میں شگاف کر دیتا ہے اور اس شگاف سے "تخلیقی خیال" اندر داخل ہوجاتا ہے۔ یہ تخلیقی خیال کیا ہے؟ ایک ننھا سا روشنی کا نقطہ ہے۔ یہ نقطہ کبھی ایک لفظ، کبھی ایک قافیہ، کبھی ایک عنوان، کبھی صرف ایک وزن میں اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے اور پھر ایسا لگتا ہے جیسے اس نقطے کے اردگرد ایک دنیا رقص کر رہی ہے۔ واقعی اس نقطے کے اردگرد ایک دنیا ہوتی

ہے۔ مگر اَنا کا عملی شعور اُس کے درمیان حائل ہوتا ہے۔ اس لیے وہ مبہم، غیر مرئی اور نیم تاریک ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران فن کار خود بھی اس نقطے کے گرد رقصِ تخلیق شروع کر دیتا ہے۔ وہ نقطہ روشن سے روشن تر ہو کر اپنے اردگرد کے دائرے کو روشن کرنے لگتا ہے۔ جب یہ دائرہ پورا روشن ہو جاتا ہے تو تخلیق کا عمل رک جاتا ہے اور تخلیق وجود میں آ جاتی ہے۔ وزیر آغا صاحب نے جس تھنڈر کلاؤڈ کا ذکر کیا ہے، وہ یہی تخلیقی نقطہ ہے۔ اب اظہار سے ابلاغ کا عمل یہ ہے کہ غیر اَنا کا شعور ہماری طرف جو تار برقی کا پیغام بھیجتا ہے ہم تخلیقی عمل کے ذریعے اسے واضح کرتے ہیں۔ واضح کرتے ہیں کس پر خود غیر اَنا کے شعور پر۔ یہ غیر اَنا کا شعور کیا ہے؟ یہی تو وہ مشترک میراث ہے جو بنی آدم کو ملی ہے۔ اَنا نے بٹوارہ کر کے اس میں سے اپنا حصہ الگ کر لیا ہے ورنہ غیر اَنا کل کی کُل اجتماعی ملکیت ہے۔ چناں چہ جب فن کار اَنا کے شعور کو درمیان سے ہٹا کر غیر اَنا کے پیغام کو وضاحت کے ساتھ پھر غیر اَنا کے پاس لوٹا دیتا ہے تو ابلاغ کا عمل مکمل ہو جاتا ہے اور حق بحق دار رسید کا معاملہ ہوتا ہے۔ چناں چہ یہ غیر اَنا سے لے کر خود غیر اَنا کو دینے کا عمل ہے۔ آپ اس بات پر غور کریں گے تو معلوم ہوگا کہ غیر اَنا کا ایک رُخ اَنا کی طرف ہے۔ یہ داخلیت ہے۔ دوسرا رُخ بنی نوع آدم کی طرف ہے۔ یہ خارجیت ہے۔ یوں اس بات کے معنی صاف ہو جاتے ہیں کہ فن کار اپنی ذات کے ایک رُخ سے کچھ لے کر دوسرے رُخ کو دیتا ہے۔ یعنی دوسرے لفظوں میں غیر اَنا کے اس رُخ سے، جو داخلی ہے، لے کر اس رُخ کو دیتا ہے، جو خارجی ہے۔ ترقی پسندوں کی غلطی یہ ہے کہ وہ غیر اَنا کے صرف خارجی رُخ کو دیکھتے ہیں۔ نوجوان شعرا کی غلطی یہ ہے کہ وہ غیر اَنا کے صرف داخلی رُخ کو دیکھتے ہیں۔ یہ خود اپنی ہی واردات کو نہ سمجھنے کا یا ادھورا سمجھنے کا ایک نتیجہ ہے۔ وزیر آغا صاحب نے بات کو سمجھنے کی کوشش کی مگر بیچ میں کہیں کھو گئے۔ اب سوال یہ ہے کہ اندر کا قاری تو متعین ہو گیا مگر باہر کا قاری کیا کرتا ہے؟ باہر کا قاری بقول وزیر آغا ایک معکوس تخلیقی عمل کے ذریعے اندر کے قاری کی طرف جست کرتا ہے اور اپنے تجربے کی تصدیق اندر کے قاری سے کرتا ہے۔ جیسے بلا تشبیہ رسولِ کریمؐ کی تصدیق صدیق اکبرؓ نے کی۔ وہ حضور کے اسی طرح قاری ہیں جس طرح ہمارے باہر کا قاری ہمارا۔

اس بات کی وضاحت کے بعد میں ایک دعویٰ کرنا چاہتا ہوں۔ دنیا کی ساری بری شاعری مذکورہ بالا تخلیقی عمل کی عدم تفہیم، غلط تفہیم یا جزوی تفہیم سے پیدا ہوتی ہے۔ جیسا کہ وزیر آغا صاحب نے کہا ہے کہ بعض لوگ غلط نظریہ رکھتے ہیں مگر شاعری کے وقت فن کار بن جاتے ہیں اور اچھی شاعری پیدا کر لیتے ہیں۔ یہ اس بنا پر ہوتا ہے کہ ان میں غیر اَنا کا شعور زیادہ برسرِ عمل ہو جاتا ہے اور وہ ان کی مرضی کے خلاف اَنا کے شعور کو معطل کر دیتا ہے۔ ترقی پسندوں کی بری شاعری اس لیے پیدا ہوئی کہ انھوں نے غیر اَنا کے داخلی رُخ کو دیکھنے سے انکار کر دیا۔ جدیدیوں کی بری شاعری اس لیے پیدا ہوتی

ہے کہ وہ غیر انا کے خارجی رُخ کو پہچاننے سے منکر ہیں لیکن بری شاعری کی ایک اور قسم وہ ہے جو وزیر آغا اور شمس الرحمٰن کے یہاں پائی جاتی ہے۔ یہ بری شاعری اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ وہ خود وزیر آغا کے الفاظ میں ''تھنڈر کلاؤڈ'' کے بغیر شاعری کرتے ہیں۔ یعنی غیر انا کا شعور اَنا کے شعور سے کسی مکالمے پر تیار نہیں ہوتا مگر وہ جھوٹا مکالمہ شروع کر دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ اسے سچا مکالمہ سمجھ لیا جائے گا یا پھیکے اور خالی خولی بادل سے بجلیاں چمکنے لگیں گی۔ یہ دونوں دھوکے ان کے تخلیقی عمل کو میکانکی بنا دیتے ہیں۔ اس میکانکیت کی مثال خود وزیر آغا صاحب کی دی ہوئی وہ مثال ہے جو انھوں نے امیج کے سلسلے میں دی ہے۔ امیج ''میز'' کے بجائے ''میز کا شفاف سینہ'' کہنے سے نہیں پیدا ہوتی۔ تخلیقی امیج پوری تخلیقی شخصیت کا نچوڑ ہوتی ہے۔ خود میں نے بہت بری شاعری کی ہے اور اس عمل سے پورا واقف ہوں۔ لیکن خود پر عملِ جراحی کسی اور وقت کروں گا۔

(''فنون'' لاہور، ستمبر ۱۹۷۱ء)

○

# فکر کا طاعون

اپنے مضمون ''ابلاغ کا مسئلہ'' میں، میں نے ڈاکٹر وزیر آغا کے حوالے سے بات کی تھی۔ اس مضمون میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا ذکر بھی کیا گیا تھا۔ اتفاق سے فاروقی صاحب نے بھی ترسیل اور ابلاغ کے مسئلے پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ میں اس مضمون میں ان کے مقالے ''ترسیل کی ناکامی کا المیہ'' کے حوالے سے گفتگو کروں گا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری مجھے پسند نہیں ہے، جس طرح وزیر آغا صاحب کی شاعری میرے حلق سے نیچے نہیں اترتی، لیکن ان کے تنقیدی مضامین میں دلچسپی کے ساتھ دیکھتا رہتا ہوں۔ فاروقی صاحب ادب کے سنجیدہ اور مخلص طالبِ علم ہیں۔ ان میں کچھ کر کے دکھانے کا جذبہ بھی ہے اور کچھ کرنے کی تیاری بھی اچھی خاصی ہے مگر وزیر آغا کے مقابلے پر ان کا ذہن کم تر ہے۔ یہ پتلا اور اُبھرا ہے۔ دوسرے وزیر آغا صاحب کے ذہن میں صاف اور مربوط طور پر سوچنے کی قوت بھی زیادہ ہے جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی کہیں جھکولے کھاتے ہوئے اور کہیں کدکڑے لگاتے ہوئے چلتے ہیں۔ فاروقی صاحب نے اپنے مذکورہ بالا مضمون میں محمد حسین آزاد کا ایک اقتباس نقل کیا ہے جس میں آزاد نے لکھا ہے کہ بعض لوگ اس طرح پڑھتے ہیں جس طرح بکریاں اِدھر اُدھر منھ مارتی ہیں۔ جدھر منھ پڑ گیا ایک بکٹا بھر لیا۔ باقی کچھ خبر نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا ذہن بھی کچھ اسی طرح کا ہے۔ ان کے مضامین میں اسی قسم کے مطالعے کا سراغ ملتا ہے، اور جب وہ اس مطالعے کی جگالی کرتے ہیں تو ان کا مضمون برآمد ہو جاتا ہے، لیکن اس فرق کے ساتھ دونوں میں کئی مماثلتیں ہیں۔ دونوں جدیدیت کے علم بردار ہیں۔ دونوں نئی شاعری کا دفاع کرنا چاہتے ہیں، اور دونوں بری شاعری کرتے ہیں۔ بہرحال وزیر آغا کا مضمون پڑھ کر مجھے جو مسرت حاصل ہوئی تھی، وہ

شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون سے غارت ہوگئی۔ مگر پھر بھی ان کی دو ایک باتیں ایسی ضرور ہیں جن پر غور کرنا چاہیے۔ اس لیے میں ان کے خیالات کی ایک تلخیص سی آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں۔

لیکن قبل اس کے کہ میں ان کے خیالات کا خلاصہ پیش کروں، ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ دیکھ لیا جائے کہ وہ ترسیل کا لفظ کن معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ کیا یہ ابلاغ کا ہم معنی ہے یا اظہار کا؟ اظہار ''تخلیقی خیال'' کی وہ وضاحت ہے جو شاعر یا فن کار کو عملِ تخلیق کے دوران خود حاصل ہوتی ہے۔ ابلاغ وہ وضاحت ہے جو شاعر یا فن کار قاری کو پہنچاتا ہے۔ فاروقی صاحب ترسیل کا لفظ اپنے مضمون کے ابتدائی تہائی حصے میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے وہ ابلاغ کا ہم معنی ہو۔ لیکن اچانک ابلاغ کا لفظ بیچ میں ٹپک پڑتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ دونوں مختلف المعنی الفاظ ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

> اس طرح لمحہ لمحہ زندگی کے ہر موڑ پر ہمیں ترسیل کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے۔ جن باتوں کے بارے میں ہمارا گمان ہوتا ہے کہ ہم انھیں سمجھتے ہیں، درحقیقت ہم انھیں ٹھیک سے سمجھ نہیں پاتے۔ جب ترسیل ناکام ہوتی ہے تو ابلاغ بھی ناکام ہوگا۔

مضمون کا ابتدائی تہائی حصہ بتاتا ہے کہ خود لفظ ''ترسیل'' کی ترسیل فاروقی صاحب کو نہیں ہوئی۔ اس لیے ان کا ابلاغ بھی ناکام ہوگیا۔ وہ جس طرح مضمون کے ابتدائی حصے میں ترسیل کو ابلاغ کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں، اسی طرح مضمون کے باقی حصے میں بھی ترسیل کو انھی معنوں میں استعمال کرتے چلے جاتے ہیں۔ اوپر دیا ہوا اقتباس ترسیل و ابلاغ کے فرق کو ٹھیک طرح نہ سمجھنے کی علامت بن کر مضمون کے درمیان میں معلق رہ جاتا ہے۔ خیر تو یوں سمجھیے کہ اس اقتباس سے قطعِ نظر فاروقی صاحب ترسیل اور ابلاغ کو مترادفات کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اب ہم دیکھیں گے کہ ترسیل یا ابلاغ کی ناکامی کے المیے کے بارے میں وہ کیا کہتے ہیں۔

فاروقی صاحب کے مضمون کا انداز اور لب و لہجہ دفاعی ہے۔ جدید شاعری لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی۔ فاروقی صاحب یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ یا تو یہ لوگوں کا قصور ہے یا زمانے کا، نئے شاعروں کا بہرحال نہیں ہے۔ اس بات کو ثابت کرنے کے لیے انھوں نے دو تین کلیے بنائے ہیں جنھیں میں ترتیب سے پیش کر رہا ہوں:

(۱) شاعری میں مکمل ابلاغ کبھی ممکن نہیں۔

(۲) جس حد تک ابلاغ ممکن ہے، وہ صرف اس وقت ہوتا ہے جب شاعر اپنے زمانے سے ہم آہنگ ہو اور اس کی زبان و فکر کا مزاج اپنے ہم عصروں کی زبان و فکر سے بہت الگ اور دور نہ ہو۔

(۳) نئی شاعری میں ابلاغ نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ اس زمانے کا شاعر اپنے زمانے سے ہم آہنگ نہیں ہے اور اس کی زبان عام آدمیوں سے مختلف ہے۔

(۴) ہر زمانے کا نیا شاعر اپنے ہم عصروں کے لیے مبہم اور الجھا ہوا ہوتا ہے لیکن اپنے بعد کے لوگوں کے لیے آسان ہو جاتا ہے۔ یعنی ہم عصروں کو اس کا ابلاغ نہیں ہوتا مگر بعد کے لوگوں کو ہو جاتا ہے۔ اس لیے نئی شاعری ہم عصروں کے لیے مبہم اور الجھی ہوئی ہے مگر آئندہ لوگوں کے لیے آسان ہوگی۔

یہ چار بنیادی باتیں ہیں جنھیں فاروقی صاحب نے مثالیں دے دے کر صفحات پر پھیلایا ہے۔ خیر، جہاں تک اس خوش گمانی کا تعلق ہے کہ نئی شاعری آئندہ نسل کے لیے آسان ہوگی اور لوگ اس پر اسی طرح سر دُھنیں گے جس طرح غالبؔ کے بعد آنے والوں نے غالبؔ کے کلام پر سر دُھنا ہے تو اس کے بارے میں اس کے سوا اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ چشمِ ما روشن، دلِ ما شاد۔ ایسا ہوگا تو یقیناً بڑی مبارک بات ہوگی، اور اس وقت یقیناً فاروقی صاحب کو اس کی داد ملے گی کہ انھوں نے نئی شاعری کے کس مپرسی کے دور میں ''کرو صبر آتا ہے اچھا زمانہ'' کا ترانہ چھیڑ کر نئے شاعروں کی بڑی حوصلہ افزائی کی۔ مگر ہمارا شمار چوں کہ ان ہم عصر لوگوں میں ہے جن کی کور فہمی، عدم تفہیم، شاعرانہ بدمذاقی یا مجبوری کے خلاف یہ مضمون لکھا گیا ہے، اس لیے ہمیں بھی اپنے دفاع کا حق حاصل ہے۔ ہم دیکھیں گے کہ فاروقی صاحب کے کلیے کہاں تک درست ہیں؟

جہاں تک فاروقی صاحب کے اس دعوے کا تعلق ہے کہ سو فی صد ابلاغ ممکن نہیں، ہم اس سے متفق ہیں۔ مگر فاروقی صاحب خود کہتے کہ ابلاغ کو اگر سو اکائیاں فرض کر لیا جائے تو کامیابی کی سطح نوے یا اسی تک پہنچ سکتی ہے۔ ہمارے لیے اتنا ابلاغ کافی ہے بلکہ ہم تو پچاس بلکہ تیس فی صدی پر بھی راضی ہیں۔ البتہ یہ نسبت گھٹ کر صفر فی صدی تک پہنچ جائے تو پھر تعلقات ذرا کشیدہ سے ہو جائیں گے۔ یہ تو ہوئی ایک بات۔ دوسری بات یہ ہے کہ فاروقی صاحب کی ہدایت کے مطابق ابلاغ کے لیے ہم پورا زور لگانے کے لیے تیار ہیں۔ مگر بات ابلاغ کے قابل بھی ہو۔ ایسا نہ ہو کہ جب ابلاغ کا معما حل کر لیا جائے تو پہاڑ کے اندر سے چوہا بھی برآمد نہ ہو۔ فاروقی صاحب نے ''ممکن'' ابلاغ کے لیے شرطیں عائد کی ہیں:

(۱) شاعر کا زمانے سے ہم آہنگ ہونا۔

(۲) اور شاعر کی زبان کا ہم عصر زبان کے قریب ہونا۔

یہ دونوں باتیں ٹھیک ہیں مگر یہاں ہم فاروقی صاحب کے ایک اور کلیے سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ''شاعری وہ آسان ہوتی ہے جو عام زبان سے نزدیک تر ہو، آج کی شاعری کل کی شاعری

کی عام زبان سے اور زیادہ دُور ہوگی۔ اس لیے گزشتہ دن کی شاعری کی زبان عام زبان سے نسبتاً نزدیک تر نظر آئے گی۔'' فاروقی صاحب کہہ رہے ہیں کہ زبان زمانے کے ساتھ مشکل ہوجاتی ہے۔ مگر ہر زمانے کی زبان، آنے والے مشکل تر زبان والے لوگوں کو نسبتاً آسان معلوم ہوتی ہے۔ یہ دونوں کلیے غلط ہیں۔ شاعری کی زبان لازمی طور پر آنے والے کل میں مشکل نہیں ہوجاتی، مثلاً داغؔ کی زبان غالبؔ سے مشکل نہیں ہے۔ نہ حالیؔ کی زبان غالبؔ سے مشکل ہے۔ نہ حسرتؔ کی زبان ان سب سے مشکل ہے۔ اور غالبؔ کی زبان اگر مشکل ہے تو اس سبب سے نہیں کہ ان سے پہلے کی زبان آسان تھی بلکہ اس لیے کہ انھوں نے اپنے سے ایک مشکل تر شاعر کی تقلید کی، یعنی بیدلؔ کی۔ دوسری بات یہ ہے کہ کیا شاعری کی زبان آسان ہونے سے شاعری بھی آسان ہوجاتی ہے، مثلاً کیا میرؔ کی شاعری آسان شاعری ہے؟ اِشکال صرف زبان ہی میں نہیں، خیال میں بھی ہوتا ہے۔ خیال، احساس، جذبہ، تجربہ، جو چاہے کہیے، اگر وہ پیچیدہ ہے تو آسان زبان کے باوجود اس کا ابلاغ مشکل ہوگا۔ مثلاً بائیبل سے زیادہ آسان زبان کس کتاب کی ہوگی، مگر کیا بائیبل کا سمجھنا آسان ہے، زبان اگر مشکل ہو اور خیال سادہ یا معمولی ہو، جیسے غالبؔ کی ابتدائی شاعری کے غالب حصے میں ہے تو ان کا سمجھنا اتنا دشوار نہیں۔ جتنا اس شاعری کا سمجھنا، جس کی زبان آسان ہو، مگر تجربہ پیچیدہ ہو۔

لیکن فاروقی صاحب کا یہ کہنا یقیناً درست ہے کہ نئے زمانے کا تجربہ پرانے زمانے سے مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے جو شعرا اس تجربے کو اپنا موضوع بناتے ہیں انھیں اظہار میں بھی دقت ہوتی ہے اور ابلاغ میں بھی۔ یعنی وہ اپنے تجربے کو سمجھنے میں خود بھی اُلجھ جاتے ہیں اور نتیجے کے طور پر دوسرے بھی۔ ہم اس دقّت کو نہ صرف ایک جائز مجبوری کہتے ہیں بلکہ اس کا احترام کرنے کے لیے بھی تیار ہیں۔ بشرطے کہ ہمیں یہ محسوس ہوجائے کہ کوئی نیا شاعر اپنے تجربے کی تشکیل میں پوری کوشش کر رہا ہے اور اس میں اس طرح الجھا ہوا ہے جیسے بچہ پتنگ کی ڈور سلجھانے میں۔ ایسے بچے سے ہم دردی کا پیدا ہوجانا بھی ایک فطری امر ہے۔ مگر ہم تو یہ دیکھتے ہیں کہ نئے شعرا ڈور کو سلجھانے کے بجائے دانستہ الجھانے کے چکر میں پڑے ہوئے ہیں۔ خیال معمولی، احساس روندا ہوا، جذبہ فرسودہ، تجربہ اِکہرا اور بے جان۔ مگر اس سب کے باوجود کوشش یہ کی جاتی ہے کہ اسے زیادہ سے زیادہ جناتی بنا دیا جائے۔ یہ کوشش کس طرح مستحسن ہے، یہ فاروقی صاحب ہی بتائیں گے۔

فاروقی صاحب نے اپنے اس دعوے کو کہ آنے والے کل کی زبان آج سے زیادہ مشکل، نامانوس اور بدلی ہوئی ہوتی ہے، ایک اور مثال سے واضح کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ''شعر کی زبان کی ترکیب، وضع اور مشینری بالکل مختلف (اور اکثر) عام زبان کے مقابلے میں بے رحمی سے توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس ہوتی ہے۔'' اس جملے میں ''اکثر'' کا لفظ بریکٹ میں اس لیے لکھا گیا

ہے کہ انھیں اپنے کلیے کا استثنا خود نظر آ گیا ہے، یعنی وہ واقف ہیں کہ اردو شاعری کی زبان بے رحمی سے توڑی پھوڑی، کھینچی تانی اور نامانوس نہیں ہے۔ اس لیے آگے چل کر دبی زبان سے اعتراف بھی کرتے ہیں کہ اردو اس معاملے میں ایک حد تک خوش قسمت رہی ہے کہ اردو روز مرہ اور محاورے شعر کی مانی ہوئی زبان کا ایک حصہ تھے۔ یہ اعتراف بھی خاصا حوصلہ افزا ہے۔ اس سے متاثر ہو کر کیا ہم کہہ دیں کہ اردو صرف ''ایک حد تک'' خوش قسمت نہیں رہی ہے بلکہ بہت بڑی حد تک۔ کیوں کہ اردو شاعری کا اصول یہ رہا ہے کہ شاعری کی زبان روز مرہ اور محاورہ کے مطابق ہو۔ خیر فاروقی صاحب اس اعتراف کے بعد پھر اپنی راگنی چھیڑتے ہیں اور دور کی کوڑی لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے: ''کہا جاتا ہے کہ داغ سے زیادہ محاورے کسی اردو شاعر نے نظم نہیں کیے۔ اور داغ کے علاوہ بھی محاورات کا استعمال پچھلی صدی کے اردو شاعروں نے خاطر خواہ کیا ہے۔ اب اس صدی کے بڑے شعرا کا نام لیجیے۔ حالی، اقبال، جوش، فیض احمد فیض، جگر وغیرہ۔ ان میں سے کس شاعر نے محاورہ اور روزمرہ استعمال کیا ہے، اور کس حد تک؟'' اس سوال کا جواب انھی کے لفظوں میں یہ ہے: ''ان میں سے کسی بھی شاعر نے غالب کے برابر بھی محاورہ اور روز مرہ استعمال نہیں کیا۔ کیوں کہ اردو کی عام زبان اور شاعرانہ زبان کے درمیان فاصلہ بڑھنے لگا تھا۔'' وہ نتیجہ شاید یہ نکالنا چاہتے ہیں کہ اردو شاعری کو عام زبان سے مشابہت کا جو شرف حاصل تھا وہ بھی چھن گیا۔ چناں چہ جب یہ شرف چھن ہی گیا ہے تو کیوں نہ اس کو اس کی انتہا پر پہنچا کر سچ مچ توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور نامانوس زبان کا جواز پیدا کرلیا جائے۔ میں فاروقی صاحب سے یہ سوال نہیں کروں گا کہ عام زبان اور شاعرانہ زبان کے درمیان فاصلہ کس وجہ سے پیدا ہوتا ہے، اور یہ کسی تہذیب کے لیے اچھا ہوتا ہے یا برا؟ البتہ صرف یہ دریافت کروں گا کہ جن شعرا کے نام انھوں نے لیے ہیں، ان میں سے کس کی زبان توڑی پھوڑی ہوئی، کھینچی تانی ہوئی اور اس طرح نامانوس ہے جس طرح خود شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری میں پائی جاتی ہے۔ زبان کی بدنمائی، بدآہنگی، شتر گربگی وغیرہ کی مذموم صفات فلسفہ بگھارنے سے خوبیاں نہیں بن سکتیں۔ یہ رہیں گی وہی، جو ہیں۔ صرف انھیں اس شرط پر معاف کیا جا سکتا ہے کہ ان کے ساتھ آپ کچھ ''دینے'' کی بھی کوشش کریں۔ جن لوگوں کا دل، دماغ اور ہاتھ، تینوں خالی ہوں، انھیں زبان کو مسخ کرنے کی اجازت صرف رسالہ ''شب خون'' ہی میں مل سکتی ہے۔

فاروقی صاحب نے کچھ تھوڑا سا فلسفہ محاورے کے خلاف بھی بگھارا ہے، اور محاورے اور استعارے کی مڈبھیڑ اس طرح کرائی ہے کہ محاورے کا کچھ بگڑا ہو یا نہ بگڑا ہو، ان کی علمیت کا بھانڈا ضرور پھوٹ گیا۔ وہ محاورے اور استعارے، دونوں کو سمجھنے سے اس طرح قاصر ہیں جس طرح میں فاروقی صاحب کی شاعری کی شاعرانہ خوبیوں کو۔ محاورہ کیا چیز ہے، اس کے لیے اگر وہ محمد حسن عسکری

کا ایک مضمون ''محاورے کا مسئلہ'' ہی پڑھ لیتے تو شاید کچھ افاقہ ہو جاتا۔ بہر حال اتنی بات تو میں بھی انھیں بتا سکتا ہوں کہ محاورہ اجتماعی استعارہ ہوتا ہے اور محاورے کے غائب ہو جانے کا مطلب یہ ہے کہ ہمارا شعور اجتماعی زندگی سے بالکل کٹ گیا ہے، یا اسے قبول کرنے سے فراری ہے۔ یہ بات اگر واقعی اچھی ہے تو اس کی داد سب سے پہلے حالی کو جانی چاہیے۔ جنھوں نے اجتماعی استعارے کے ساتھ انفرادی استعارے کو بھی ٹھکانے لگا دیا بلکہ کرنل ہالرائیڈ کو، جن کے چکر میں پھنس کر محمد حسین آزاد جیسے شاعر طبیعت انسان نے لکھا ہے کہ ادب و شعرا سے نہیں کہتے کہ استعارے کے پروں سے فر فر اُڑتے چلے جاؤ۔ اب رہ گیا یہ مسئلہ کہ عام زبان سے الگ زبان پیدا ہی اس وقت ہوتی ہے، جب افراد اجتماعی زندگی سے کٹنے لگتے ہیں تو اس کی بھی پوری تفہیم کے لیے عسکری صاحب کا ایک تازہ مضمون ''ہمارے مسلمان ادیب اور سیاسی شعور'' پڑھنا چاہیے۔ جس میں عسکری صاحب نے دکھایا ہے کہ صنعتی شہر پیدا ہونے کے بعد سے ہمارے یہاں کس طرح سڑسڑاتی ہوئی رُوحوں والے ادیب پیدا ہونے لگے جو ایک خاص قسم کی مصنوعی ''ادبیت زدہ زبان'' لکھتے اور بولتے ہیں۔

خیر، ''اکثر'' اور ''اگر مگر'' کا ہیر پھیر دے کر فاروقی صاحب آخر دل کی بات کہہ ہی ڈالتے ہیں۔ ان ساری بحثوں کے بعد ارشاد ہوتا ہے کہ ''آئیڈیل حالات میں بھی شعر کی زبان کا سفر عوامی زبان کی الٹی سمت ہی میں ہوتا ہے۔'' معلوم نہیں، جب یہ بات کہنی ہی تھی تو فاروقی صاحب اب تک تکلف سے کام کیوں لیتے رہے تھے اور سیدھی ناک پکڑنے کی بجائے الٹی ناک کیوں پکڑ رہے تھے۔ یہاں انھیں پھر اپنی ٹوٹی پھوٹی زبان کا دفاع یاد آ گیا۔ چناں چہ فرماتے ہیں کہ ''ٹوٹی پھوٹی زبان پر چونکنے کی ضرورت نہیں، کیوں کہ استعارہ زبان کی توڑ پھوڑ کے علاوہ اور کوئی عمل نہیں کرتا۔'' حالاں کہ بات اس کے برعکس یہ ہے کہ استعارہ ''جوڑ جاڑ'' کے سوا اور کوئی کام نہیں کرتا۔ استعارہ اس صلاحیت سے پیدا ہوتا ہے جو دو بالکل مختلف چیزوں میں نہ صرف ربط ڈھونڈ لیتی ہے بلکہ دونوں کو ایک کر دیتی ہے۔

اچھا صاحب یہ تو ہوئیں ابتدائی باتیں۔ اس کے بعد شمس الرحمٰن صاحب نئی شاعری کی طرف آتے ہیں اور تھوڑا سا تکلف کر کے بتاتے ہیں کہ نئی اور پرانی شاعری کا فرق دراصل رویے کا فرق ہے۔ ساتھ ہی کچھ شعری زبان اور نثر کی زبان پر بھی ارشاد فرمایا ہے۔ آرتھر کوئلر کوچ کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ اکثر نظم و نثر آپس میں اس طرح ملے جلے یا ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ ہوتے ہیں کہ ان کے مابین فرق و امتیاز مشکل ہو جاتا ہے، جب تک کوئی واضح نشان سامنے نہ آئے (کیوں کہ کوچ کی مثال میں درخت، پودا، پھول، جو کینٹ میں نہیں ملتا لیکن مڈل سکسز میں ملتا ہے) لیکن یہ بات کہنے کے بعد فاروقی صاحب اس سے مکر جاتے ہیں، اور کہہ دیتے ہیں کہ شعر اور نثر کی زبان میں

بہت فرق ہوتا ہے۔ کیوں کہ کوچ کی بات سے تو یہ نتیجہ نکلتا تھا کہ شاعری کی زبان کوئی خاص ادبی زبان نہیں ہوتی، وہ عام زبان ہی ہوتی ہے۔ چناں چہ فاروقی صاحب اس کی تردید کرتے ہیں۔ مگر پھر خیال آتا ہے کہ اس سے تو کوئلر کوچ کی بات الٹی ہو جاتی ہے، اس لیے دوبارہ تردید کی تردید کر دیتے ہیں اور گڑ بڑا کر کہہ دیتے ہیں کہ شعر اور نثر کی زبان میں بہت فرق ہوتا ہے۔ لیکن پھر یہ فرق بہت واضح نہیں ہے۔ کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی۔

اب لیجیے رویے کے مسئلے کو۔ رویے کے فرق کو فاروقی صاحب نئی اور پرانی شاعری کا بنیادی فرق کہہ چکے ہیں۔ اس لیے اس مسئلے کو ذرا غور سے دیکھنا چاہیے۔ فاروقی صاحب دونوں طرح کی شاعری کے رویوں میں دو بنیادی فرق نکالتے ہیں۔ پہلا فرق یہ ہے کہ پرانی شاعری جزویست از پیغمبری کا تصور رکھتی تھی۔ نئی شاعری اس رویے کو مسترد کرتی ہے۔ اس کے بعد درجہ کمال پر پہنچی ہوئی جسارت کے ساتھ پیغمبر کی تعریف کرتے ہیں۔ ''پیغمبر عمل اور خاص طور پر طبیعی عمل کی تلقین کرتا ہے۔'' یہ فقرہ پڑھ کر میری تو رُوح وجد میں آ گئی کہ فاروقی صاحب پیغمبر کا کیا تصور رکھتے ہیں۔ انھوں نے پیغمبر کو بھی اقبالؔ یا ترقی پسند سمجھ لیا۔ اصل میں اقبال اور ترقی پسند ہی ان کے سامنے تھے کیوں کہ فاروقی صاحب آخر اگل ہی دیتے ہیں کہ بات دراصل یہ ہے کہ ''اردو شاعری کی روایت اور ترقی پسند تحریک کے بنیادی اصول دونوں میں:

اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو

کا نظریہ جاری و ساری تھا۔'' یہ تو فکر نہیں ہے، فکر کا طاعون ہے۔ اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو، اقبالؔ اور ترقی پسندوں کی روایت ہو تو ہو، اُسے اردو شاعری کی روایت کہنا ایسا ہے جیسے مشرق اور مغرب کو ایک کہا جائے۔ کیا میرؔ، غالبؔ، آتشؔ، مصحفیؔ، سوداؔ، دردؔ اور داغؔ کی شاعری ''اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو'' قسم کی شاعری ہے:

شرم تم کو مگر نہیں آتی!

فاروقی صاحب کو شرم تو آتی ہے مگر ذرا کم کم۔ اگر مگر کے گھونگھٹ میں منھ چھپا کر کہتے ہیں کہ ''نئی شاعری کی مخالفت کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ شاعری کوئی پیغامِ عمل دینے کا دعویٰ نہیں کرتی۔ پیغامِ عمل دیا تو غالبؔ و میرؔ، انیسؔ و آتشؔ نے بھی نہیں تھا لیکن وہ اپنی شاعری کو نوائے سروش کہہ کر اسے کسی نہ کسی طرح پیغمبروں کی سرحدوں کے اندر لے ہی آتے ہیں۔'' اب معلوم ہوتا ہے کہ فاروقی صاحب کو پیغمبروں کے ساتھ نوائے سروش کے معنی بھی سمجھانے پڑیں گے۔ مگر پہلے وہ یہ تو بتائیں کہ جب میرؔ و غالبؔ وغیرہ پیغام دیتے ہی نہیں تو پھر ان پر پیغامِ عمل دینے کا الزام کیوں ہے اور اُن کی روایت ''اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو'' جیسی شاعری کی روایت کیوں ہے؟ آگے چل کر فاروقی

صاحب کہتے ہیں کہ رویے کی اس تبدیلی نے نئی شاعری سے وہ چیز چھین لی جسے نظریہ کہتے ہیں۔ میں ان سے پوچھوں گا کہ نظریے کی شاعری کس نے شروع کی اور کب؟ اور کیا قدیم اردو شاعری پر حالی سے لے کر اب تک نقاد حضرات الزام لگاتے نہیں آئے ہیں کہ اس کا کوئی مقصد نہیں ہے، کوئی نظریہ نہیں ہے۔ یہ تو صرف گل و بلبل کے افسانے سناتی ہے اور محض کار بے کاراں قسم کی چیز ہے۔ آخر میں ایک بات یہ کہوں گا کہ اقبال تو خیر بڑی چیز ہے، مگر کیا یہ نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے گھٹنوں کو بھی چھو سکتی ہے؟ کیا ان میں سے کوئی فیضؔ اور مجروحؔ کا مقابلہ کر سکتا ہے؟ دوسرا فرق بقول فاروقی صاحب یہ ہے کہ پرانی شاعری کا رویہ اخلاقی ہے اور نئی شاعری ڈی ایچ لارنس کی طرح عریاں عورتوں کے موئے زہار دکھاتی ہے۔ خیر مجھے تو موئے زہار بھی اچھے لگتے ہیں اور فطری بھی، بشرطے کہ شرعی حدود سے تجاوز نہ کریں۔ ورنہ نماز نہیں ہوتی۔ مگر ڈی ایچ لارنس نے صرف موئے زہار نہیں دکھائے، کچھ اور بھی دکھایا ہے۔ اس کے یہاں جنس عرفان کا مرتبہ حاصل کر گئی ہے اور اس طرح کہ تصوف کی حدود میں داخل ہوگئی ہے۔ اگر وہ صرف موئے زہار دکھاتا تو لارنس نہ ہوتا، کوئی محمد علوی قسم کی چیز بن جاتا۔

تیسرا فرق فاروقی صاحب نے یہ کہہ کر بیان کیا ہے کہ نئی شاعری دل سے زیادہ ذہن کو متاثر کرتی ہے۔ بس بے ہوش ہو جانے کا مقام ہے۔ نئی شاعری اور نئے شاعروں کے پاس ذہن بھی ہے۔ اس انکشاف پر تو دم ہی نکل جانا چاہیے۔ اور فاروقی صاحب نے اس ماشاءاللہ، سبحان اللہ، ذہن پر جذبے، تجربے، مابعد الطبیعیاتی تفکر سب کو قربان کر دیا ہے۔ یہ ذہن ان سب چیزوں کو رد کر کے کیا پیدا کرتا ہے، اس کے لیے رسالہ ''شب خون'' کے دو ایک نمبر دیکھ لینے کافی ہوں گے۔

آخر میں جناب موصوف نے نئی شاعری کے رویے کو ''اضطراب انگیزی'' کا عمل قرار دیا ہے۔ اسے بھی نئی شاعری پر تہمت کے سوا اور کیا کہوں۔ فرماتے ہیں، ''میراجی اور ان کی قبیل کے دوسرے شعرا نے اردو میں پہلی بار اس بات کا احساس کیا کہ شاعری سلجھانے کے علاوہ الجھانے، متحرک کرنے کے علاوہ سکتے میں ڈال دینے، تسلی اور سکون بخشنے کے علاوہ مضطرب کرنے کے بھی کام آسکتی ہے۔ نئی شاعری میں یہ احساس ایک مستقل رجحان کی صورت اختیار کر گیا ہے۔'' بندر کی بلا طویلے کے سر۔ نئی شاعری کی بلا میراجی کے سر۔ فاروقی صاحب میراجی کو تو معاف ہی کریں، ان کے لیے عادل منصوری کافی ہیں۔ اور یہ اضطراب انگیزی ہے کیا؟ چند اور اُوبڑکھابڑ الفاظ کی بدترین ترتیب، جس میں نہ مغز ہے نہ خیال، نہ احساس نہ جذبہ، نہ تجربہ۔ بیشتر یہ الفاظ اس لیے لکھے جاتے ہیں کہ پڑھنے والوں کو غصہ آسکے۔ اور وہ اس بکواس پر بک بک جھک جھک کریں۔ اس قسم کے ردِ عمل کو نئے شاعر ''شہرت'' سمجھتے ہیں اور فاروقی صاحب ''اضطراب انگیزی''۔ الفاظ کی ایسی بے حرمتی بھی

اس سے پہلے کا ہے کو ہوئی ہوگی۔ مگر وہ جو کہا گیا ہے کہ شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے۔ اس مضمون میں نئی شاعری کے دفاع سے مجھے یہ پتا چل گیا کہ فاروقی صاحب خود اتنی بری شاعری کیوں کرتے ہیں۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# میکانکی دماغ کی مجبوریاں

اظہار و ابلاغ کے مسئلے پر تیسرا مضمون، جس پر میں بات کرنا چاہتا ہوں، وہ میرے دوست اور جانے پہچانے نقاد نظیر صدیقی کا ہے۔ نظیر صدیقی کی تحریر کی جو خوبیاں مجھے پسند ہیں، وہ میں اپنے ایک تبصرے میں بیان کر چکا ہوں، جو اُن کی کتاب ''میرے خیال میں'' پر لکھا گیا تھا، لیکن ان کے ذہن کی ایک خرابی مجھ پر رفتہ رفتہ کھلی ہے۔ وہ یہ کہ وہ بہت میکانکی انداز میں سوچتے ہیں۔ میکانکی طرزِ فکر ہمیشہ باطنی تجربے سے کٹا ہوا ہوتا ہے۔ مشین ہمیشہ کسی باہر کی قوت سے حرکت میں آتی ہے۔ اس کے برعکس نامیاتی وجود ہمیشہ اندر سے حرکت کرتا ہے۔ چناں چہ میکانکی فکر کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ باہر کا مواد اٹھا کر کے اس میں ایک سطحی ترتیب پیدا کر دیتی ہے، جس پر ٹھپا لگانے والی مشین ٹھپے لگاتی چلی جاتی ہے۔ لیکن اس ترتیب میں اندرونی عمل نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ نظیر صدیقی خام مواد جمع کرنے کے بادشاہ ہیں مگر اسے اندرونی عمل سے پکانے کی ترکیب انھیں نہیں آتی۔ یہ ان کی سب سے بڑی کم زوری ہے جس کی وجہ سے وہ اتنے اچھے نقاد نہ بن سکے، جتنے بن سکتے تھے۔ لیکن ان کے ذہن کو میکانکی کہہ کر میں ان کی تنقیص نہیں کر رہا ہوں، اس کی ماہیت بیان کر رہا ہوں۔ مشین بے کار نہیں ہوتی۔ اس کی ایک اپنی افادیت ہوتی ہے۔ اس میکانکی ذہن کی بدولت نظیر صدیقی میں یہ خوبی پیدا ہوئی ہے کہ وہ بعض ایسی سامنے کی باتوں کو دیکھ لیتے ہیں جو عام طور پر نگاہوں سے اوجھل رہ جاتی ہیں۔ ان کی قریب کی نگاہ بہت اچھی ہے۔ وہ چھوٹی سے چھوٹی چیز کو بھی دیکھ لیتے ہیں اور اس مقناطیسی ٹکڑے کی طرح جو لوہے کے ریزے چننے میں کام آتا ہے، ایسی باتوں کو بھی اٹھا لیتے ہیں جو دوسروں کو دور بینی کی وجہ سے دکھائی نہیں دیتیں۔ یہ نظیر صدیقی کی سب سے بڑی

خوبی ہے۔ اظہار و ابلاغ پر ان کے مضمون میں ان کی یہ خوبی اور کم زوری دونوں نمایاں طور پر موجود ہیں۔ انھوں نے بیسیوں لوگوں کے بے شمار حوالے جمع کیے ہیں اور جلدی جلدی ان کی سطحی ترتیب سے سامنے کے معانی اخذ کر کے وہ سارے اعتراضات جمع کر دیے ہیں جو سامنے کے دیکھنے والے کو نظر آ سکتے ہیں۔ بہر حال میرے لیے تو اس مضمون کی ایک افادیت یہ بھی ہے کہ میں اس موضوع پر اتنے حوالے زندگی بھر جمع نہیں کر سکتا تھا۔ نظیر صدیقی نے انھیں جمع کر کے میرے کام کو آسان بنا دیا ہے۔

لیکن نظیر صدیقی کا مضمون ''اظہار یا ابلاغ'' جو اُن کی کتاب ''میرے خیال میں'' کا پہلا اور بنیادی مضمون ہے اور اناسی صفحات کی ضخامت پر پھیلا ہوا ہے، اسے پورا پڑھنے کی کوشش میں، میں اب چوتھی پانچویں کوشش کے باوجود پھر ناکام ہو گیا۔ میری ناکامی کی وجہ مضمون کی طوالت نہیں، وہ چیز ہے جسے لوگ سطحیت کہہ دیں گے۔ یہ سطحیت کس قسم کی ہے اور کیوں پیدا ہوتی ہے، اس کی طرف میں اوپر کی سطروں میں اشارہ کر چکا ہوں۔ مگر اپنے دوسرے مضامین میں وہ اتنے ناقابلِ مطالعہ نہیں معلوم ہوتے۔ اس مضمون میں تو حد ہی ہو گئی ہے۔ بیس بیس صفحات میں وہ ایک ہی بات کہتے چلے جاتے ہیں اور وہ بھی اتنی معمولی سی کہ جب وہ ایلیٹ کہتا ہے، پونڈ کہتا ہے، رابرٹ گریوز کہتا ہے، آڈن کہتا ہے، کی تکرار کرتے ہوئے اپنی بات پر پہنچتے ہیں تو پڑھنے والے کو غصہ آ جاتا ہے، مثلاً ابتدائی دو صفحات میں انھوں نے صرف اتنی بات کہی ہے کہ شاعری عام قارئین کی سمجھ میں نہ آئے نہ سہی، لیکن ان لوگوں کی سمجھ میں ضرور ہی آنی چاہیے جنھوں نے ساری زندگی شاعری پڑھنے اور سمجھنے میں لگائی ہے، دوسرے لفظوں میں وہ یہ کہتے ہیں کہ شاعری خود ان کی سمجھ میں ضرور آنی چاہیے۔ کیوں کہ انھوں نے اپنی زندگی شاعری پڑھنے اور سمجھنے میں خرچ کی۔ نظیر صدیقی کی ایک مشکل یہ ہے کہ وہ اپنا مدرّس ہونا نہیں بھولتے۔ انھیں شاعری پڑھاتے وقت اپنے طالب علموں کو شعر کے معنی بتانے پڑتے ہیں اور اگر وہ کسی ایسے شعر سے دوچار ہو جاتے ہیں، جس کے معنی کی تلخیص کر کے اسے فارمولائی انداز میں نہ بیان کیا جا سکے تو ان کا ہاضمہ خراب ہونے لگتا ہے، اور وہ کتاب بغل میں دبائے ہوئے مضطرب انداز میں اِدھر اُدھر پھرنے لگتے ہیں۔ ان کے ذہن کی بنیادی میکانکیت کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ مرے پر سو دُرّے، ان کی مدرّسی نے انھیں اور مار رکھا ہے۔ ان کے ذہن کو شعر کے ابہام سے ایسا جھٹکا سا لگتا ہے جیسے غالباً کمپیوٹر کو لگے گا اگر اسے علامتی نظم پڑھنے کے لیے دے دی جائے۔ تیسری مشکل عندلیب شادانی جیسے معمولی استاد کی تربیت، اس نے نظیر کو پنج کر مار دیا۔ وہ مرحوم ایک گھٹیا آدمی ہونے کے ساتھ ادب کا اتنا طالبِ علم تھا کہ حافظ اور میر کے یہاں بھی اسے کوئی قابلِ ذکر چیز نظر آئی تو امرد پرستی۔ پھر یہ صاحب تاثیر کے اتنے قائل تھے کہ کئی

بھی غزلیں لکھا کرتے تھے۔ نظیر پر ان سب باتوں کا اثر تو پڑا ہی، ان کے ساتھ ایک اور مصیبت یہ ہوئی کہ شاعری کے بارے میں ان کا بنیادی مذاق جگر اسکول کی شاعری سے تعمیر ہوا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ بعد میں اپنے مذاقِ شعری میں دوسری چیزوں کی جگہ بھی نکالنے کی کوشش کرتے رہے۔ مگر یہ کوشش عقلی سطح پر چاہے کامیاب ہوگئی ہو، محسوساتی سطح پر وہ خود کو قطعی نہیں بدل سکے۔ پھر یہ باتیں رہیں ایک طرف، انھیں اپنا مطالعہ ظاہر کرنے کا بھی شوق ہے بلکہ مطالعہ تو ان کے لیے ایک جان لیوا مرض بن گیا ہے، جس سے ان کے چھٹکارے کے لیے میں تو دعا کرتا رہتا ہوں۔ اس مطالعہ بازی نے انھیں بالکل ٹھٹھرا کر رکھ دیا۔ وہ اگر اس شوق میں مبتلا نہ ہوتے تو یہ زیادہ بہتر تھا کہ وہ شاعری میں ابہام کے مسئلے پر اپنے محسوسات اور خیالات کو اختصار کے ساتھ لفظ بہ لفظ ایک چھوٹے سے مضمون میں لکھ لیتے۔ اس سے انھیں بھی فائدہ ہوتا کہ ان کے خیالات خود اُن پر واضح ہوجاتے ہیں اور یہ مضمون اس حد تک شیطان کی آنت نہ بن جاتا کہ میں نے تو جس سے بھی پوچھا اس نے یہی کہا کہ اس مضمون کو کون پڑھ سکتا ہے۔

بہرحال نظیر صدیقی نے خود تو اپنے خیالات کو پھیلا پھیلا کر ربر کی طرح پتلا کر دیا مگر میں انھیں سمیٹ سماٹ کر ذرا بہتر شکل دینے کی کوشش کروں گا۔ نظیر کو مبہم شاعری پر مندرجہ ذیل اعتراض ہیں:

(۱) یہ عام لوگوں کی تو کیا، خاص لوگوں کی بھی سمجھ میں نہیں آتی۔

(۲) اس کی تفہیم مشکل ہی نہیں ناممکن ہے۔

(۳) تفہیم نہ ہونے کا سبب صرف یہ نہیں ہے کہ شاعر مشکل تجربے کو بیان کر رہا ہے بلکہ وہ اس بات کی شعوری کوشش کرتا ہے کہ تفہیم ناممکن یا کم از کم مشکل الحصول ضرور ہوجائے۔

(۴) اس شاعری میں غیر ضروری علمیت، ذاتی حوالوں اور دور از کار تلمیحات سے کام لیا جاتا ہے جو اسے دشوار سے دشوار تر کر دیتی ہے۔

(۵) بعض اوقات اس شاعری میں زبان کو توڑ پھوڑ دیا جاتا ہے۔ لفظوں کے ٹکڑے کر دیے جاتے ہیں۔ رموز و اوقاف بدل دیے جاتے ہیں، جو بالقصد ابہام کی غمازی کرتے ہیں اور شاعری کو معما سازی سے ملا دیتے ہیں۔

یہ تو ہوئے شاعری پر اعتراضات۔ نظیر کو کچھ تلخ قسم کے اعتراضات نقادوں پر بھی ہیں۔ خاص طور پر ان نقادوں پر جنھوں نے خود ایسی شاعری کی ہے اور اس کا جواز پیش کیا ہے، مثلاً ایلیٹ، پاؤنڈ، میلارمے، پال ویلری وغیرہ۔ یہ اعتراضات بھی درج ذیل ہیں:

(۱) ایسے نقاد ابہام پرست شاعری کی تائید کرتے ہیں اور اس کے لیے نظریہ سازی کرتے ہیں۔

(۲) بعض اوقات ان نقادوں کی سمجھ میں خود نہیں آتا کہ وہ جس چیز کی تعریف کر رہے ہیں، اس کے معنی کیا ہیں، لیکن تعریف سے باز نہیں آتے۔

(۳) اگر یہ نقاد خود شاعر بھی ہیں تو کریلا اور نیم چڑھا بن جاتے ہیں، یعنی یہ مطالبہ کرنے لگتے ہیں کہ شاعری کے بارے میں وہ جو رائے قائم کریں، لوگ اسے تسلیم کر لیں۔

اب میں نے نظیر کے اعتراضات نقل کیے ہیں تو ایک نظر یہ بھی دیکھ لیجیے کہ نظیر خود شاعری کا کیا تصور رکھتے ہیں۔ حوالے نہیں دوں گا تاکہ آپ یا تو بات پر اعتبار کرنا سیکھیں یا خود مضمون پڑھنا۔ ان دونوں باتوں کے بغیر صرف مرغ بازی سے مزہ لینے کی کوشش نہ کریں:

(۱) شاعری کی بنیادی صفت تاثیر ہے۔

(۲) شاعری ریاضیات نہیں ہے۔

(۳) شاعری موسیقی نہیں ہے۔

(۴) شاعری تصوف نہیں ہے۔

(۵) شاعری علمیت کی چیز نہیں ہے۔

میں نے کہا تا کہ نظیر کے بنیادی شعری ذوق میں جگر کا کلام سما سکتا ہے یا خود اُن کے استاد عندلیب شادانی کا۔ میں اس کے جواب میں اپنے مفروضے لکھے دیتا ہوں:

(۱) شاعری کی بنیادی صفت تاثیر نہیں ہے۔

(۲) شاعری ریاضیات بھی ہے۔

(۳) شاعری موسیقی بھی ہے۔

(۴) تصوف کی شاعری دنیا کی عظیم ترین شاعری ہے۔

(۵) شاعری میں بعض اوقات علمیت لازمی ولابدی ہوتی ہے۔

یہ تو ہوئے میرے مفروضے جو میں نے اس لیے پیش کیے ہیں کہ یہی تو وہ مفروضے ہیں جن کے خلاف نظیر حوالے دے دے کر لڑے ہیں اور بات کو سمجھے بغیر اس کثرت سے چھوٹے چھوٹے اعتراضات کرتے چلے جاتے ہیں کہ دل نہ صرف اُوب جاتا ہے بلکہ بعض اوقات غصہ آنے لگتا ہے۔ اب میں ان مفروضوں کے خلاف نظیر صدیقی کے خیالات اور اپنے دلائل پیش کروں گا۔

خیال نظیر صدیقی نمبر ۱: شاعری کی بنیادی صفت تاثیر ہے۔

خیال سلیم احمد: شاعری کی بنیادی صفت تاثیر نہیں ہے۔ تاثیر پر سب سے پہلے زور مولانا حالی نے دیا اور سو سال سے اردو شاعری کا بیڑا غرق کر دیا۔ ورنہ تاثیر لکھنوی شاعری کا جزوِ اعظم نہیں ہے۔ ناسخ کے یہاں کوئی تاثیر نہیں ہے۔ مصحفی کے یہاں تاثیر اتفاقی ہے۔ آتش کا بھی یہی حال

ہے۔ ''گلزارِنسیم'' والے نسیم تاثیر کے دشمن ہیں۔ مگر نظیر صدیقی کہیں گے کہ اسی لیے تو لکھنوی شاعری رد کیے جانے کے قابل ہے، تو آیئے دہلوی لوگوں کو دیکھیے۔ تاثیر ذوق کے یہاں نہیں ہے۔ مومن کے بہت کم شعروں میں ہے لیکن نظیر ان کے بھی قائل نہیں۔ بڑی مشکل یہ ہے کہ نظیر کے عندلیبی اور جگری ذوق کی بنا پر کس کس کو شاعری کی قلم رُو سے نکالنا پڑے گا۔ مگر غالب کو تو نظیر بھی مانتے ہیں۔ اگر یہ صرف سکہ رائج الوقت کا رعب نہیں ہے تو نظیر کو شاید معلوم ہوگا کہ تاثیر کلام غالب کی بنیادی صفت نہیں ہے۔ وہ تاثیر پسندی کی بجائے ''نغز گوئی'' اور ''گنجینۂ معنی کے طلسم'' کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اور نظیر صدیقی صاحب غالب کے مرشد بیدل کو کیا کہیں گے، جس کا کلام ایسا معما ہے کہ بڑے بڑے بول جاتے ہیں۔ حافظ کا نام نہیں لوں گا کیوں کہ اسے میں نے ایک اور حملے کے لیے محفوظ کرلیا ہے۔ لیکن رومی اور فردوسی کا کلام تاثیر کی بنا پر اہم نہیں ہے۔

قول، (۲) شاعری ریاضیات نہیں ہے۔

اقول: نظیر صدیقی ریاضیات کے معنی نہیں سمجھتے۔ ابوالہول کا نام نظیر صدیقی نے سنا ہوگا، یہ علامتی تعمیر ہے۔ ابوالہول کیا ہے، اسے سمجھنے کے لیے علامت کو حل کرنا ضروری ہے۔ یہ ابوالہول کی ریاضیات ہے۔ یہی حال مصوری کا ہے۔ ہندو مصوری میں کنول، دریا، راج ہنس، مور، شیر اور بیل سب علامتی ہیں۔ انھیں سمجھنے کے لیے علامت کو جاننا لازم ہے۔ یہ ہندو مصوری کی ریاضیات ہے۔ موسیقی خالص فن ہے مگر موسیقی کے سر علامتی ہیں۔ فیثا غورث تو سروں سے کائنات کا معما حل کرتا تھا، اور اس کی پوری ریاضیات سروں کے تصور پر موقوف تھی۔ موسیقی میں سر علامتی ہوتے ہیں۔ جیسے ہماری کلاسیکی موسیقی میں ہیں۔ یہ موسیقی کی ریاضیات ہے۔ اب آیئے شاعری کی طرف۔ یہ تو نظیر صدیقی بھی مانتے ہیں کہ شاعری کے الفاظ علامتی ہیں، مثلاً گل علامت ہے، بلبل علامت ہے، مے کدہ علامت ہے، دیر و حرم علامت ہے۔ یہ شاعری کی ریاضیات ہے۔ مگر نظیر صدیقی کو گل و بلبل کی ریاضیات پر اعتراض نہیں ہوا۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ یہ ریاضیات نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ ریاضیات نظیر صدیقی کی سمجھ میں آگئی ہے اس لیے وہ اس پر احتجاج نہیں کرتے اور خود بھی سمجھ لیتے ہیں اور اپنے طالب علموں کو بھی سمجھا دیتے ہیں۔ مگر جب اس ریاضیات کو پڑھایا جائے تو بول جاتے ہیں، مثلاً میں نے انھیں ایک ڈکشنری دی جس میں اردو شاعری کی بنیادی علامت کو زیادہ اوپر جا کر حل کیا گیا ہے، تو نظیر صدیقی گھبرا گئے اور اسے تصوف کا پھڈا سمجھے۔ یہ ایک ایسے بچے کا رویّہ ہے جو چوتھی جماعت کا حساب تو حل کرلے مگر ایم ایس سی کی ریاضیات سے بھاگ جائے۔ نظیر صدیقی تو ایم ایس سی چھوڑ کر میٹرک کی ریاضیات سے بھی بھاگے ہوئے ہیں۔ اب حافظ کا نام لینے میں کوئی حرج نہیں ہے۔ حافظ کا بھی اور میر کا بھی۔ اس ڈکشنری کی روشنی میں دیکھا جائے تو ان دونوں شعرا کی

تاثیر ثانوی چیز ہو جاتی ہے۔ اور ایسی ریاضیات برآمد ہوتی ہے کہ حافظ کی متعدد شرحوں کے باوجود حل نہیں ہوتی۔ اور میر کو تو شکوہ ہی رہ گیا کہ اُس کی شرح کسی نے نہیں لکھی۔ نظیر صدیقی تو غالباً میر کو سیدھا سادا تاثیری شاعر سمجھ کر پڑھ لیتے ہوں گے اور ''شاعر کہتا ہے'' کہہ کر طالب علموں کو بھی سمجھا دیتے ہوں گے مگر خود میر کا اپنے بارے میں یہ خیال ہے:

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
اس کی ہر بات اک مقام سے ہے

یہ مقام کیا ہے؟ یہ تصوف کی پوری ریاضیات کو سمجھے بغیر پلے نہیں پڑے گا۔

قولہ: (۳) شاعری موسیقی نہیں ہے۔

اقول: معمولی بات ہے آگے بڑھیے۔

قولہ: (۴) شاعری تصوف نہیں ہے۔

اقول: نظیر کو تصوف کا علم نہیں۔ شاعری کا علم معمولی ہے۔ وہ اردو شاعری کو اتنا ہی سمجھتے ہیں جتنا حالی کا ''مقدمۂ شعر و شاعری'' پڑھ کر سمجھ میں آسکتی ہے۔ ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کے بعد سے اردو پڑھنے والے بھول چکے ہیں کہ شعر میں کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ اس کے انسانی، آفاقی اور الہیاتی معنی بھی ہوتے ہیں۔ اور اچھے شعر میں تینوں سطحیں پائی جاتی ہیں۔ اس لیے نظیر صدیقی شعر کو صرف ''انسانی'' سطح پر پڑھتے ہیں، جو پست ترین سطح ہے۔ اردو شاعری میں تصوف اس طرح نمایاں نہیں ہے۔ جس طرح مثال کے طور پر فارسی شاعروں میں یا ہماری علاقائی زبانوں کی شاعری میں، جو براہِ راست فارسی شاعری کی روایت سے متاثر ہوئی ہیں۔ کیوں کہ اردو شاعری کی ابتدا میں امیر خسرو نے یہ اصول بنا دیا تھا کہ شاعری کا اندازِ بیاں عارفانہ نہیں، شاعرانہ ہونا چاہیے۔ خود خسرو کا کلام اسی اندازِ شاعرانہ کا کلام ہے۔ حالاں کہ وہ محبوب الٰہی کے خلیفہ اور خود ''ترک الٰہی'' تھے۔ وہ تو تصوف کے بغیر لقمہ بھی نہیں توڑ سکتے تھے۔

قولہ: (۵) شاعری علمیت کی چیز نہیں ہے۔

اقول: غلط ہے۔ اقبال کا کلام علمیت کا تقاضا کرتا ہے۔ غالب وحدت الوجود اور فلسفۂ اشراق کے بغیر پورا سمجھ میں نہیں آسکتا۔ یہی حال جامی، نظامی، رومی، سنائی وغیرہ کا ہے، نچلی سطح پر قصیدے میں کئی علوم کی علمیت ضروری قرار دی گئی ہے۔ نظیر صدیقی کی سمجھ میں اقبال اگر آجاتا ہے تو اس لیے کہ اقبال کی شرحیں لکھی گئی ہیں۔ دوسرے ان کی علمیت کے مقامات کا علم انھوں نے تھوڑا بہت مغربی فلسفہ وغیرہ پڑھ کر حاصل کرلیا ہے۔ اگر وہ اقبال پر یہ اعتراض نہیں کرتے کہ وہ نطشے، گوئٹے، رومی، سنائی، بیدل، ٹالسٹائی، مارکس اور نہ جانے کن کن لوگوں کا نام لے کر اور حوالے دے

کر اردو کے بے چارے قارئین کو کیوں پریشان کرتا ہے تو پونڈ پر کیوں اعتراض کرتے ہیں۔ پونڈ کا قصور اقبال سے صرف اتنا مختلف ہے کہ اقبال نے مغربی افکار کا حوالہ دیا ہے۔ اس لیے مشرقی لوگوں کو پریشانی ہوتی ہے۔ پونڈ نے مشرقی افکار کا استعمال کیا ہے۔ اِس لیے مغربی لوگوں کو دقت ہوتی ہے۔ رہ گیا ان کا یہ کہنا کہ قدیم شاعری میں جو علمیت پائی جاتی ہے، وہ سمجھ میں آجاتی ہے۔ تو اس کے سمجھ میں آجانے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وہ خود بخود نظیر صدیقی کے پاس دوڑی دوڑی چلی آتی ہے بلکہ یہ ہے کہ شارحوں، استادوں، ماہروں نے اس علمیت کو حل کیا ہے۔ ان کی انھی مساعی کا نتیجہ ہے کہ نظیر صدیقی بھی انھیں سمجھ لیتے ہیں۔ اب جدید شاعری کی علمیت کی توضیح کے لیے شارحوں، استادوں اور ماہروں کی ضرورت ہے۔ ان کی کوشش سے ان کے علمی مقامات بھی حل ہو جائیں گے۔ مگر نظیر صدیقی کا یہ عالم ہے کہ جو نقاد اس کی کوشش کرتے ہیں، وہ انھی پر سب سے زیادہ برستے ہیں کہ وہ جدید شاعری کو مان کر آگے کیوں چلتے ہیں۔ اسے پہلے ہی گردن زدنی کیوں قرار نہیں دیتے۔

میں نے اب تک تین مضامین کے ذریعے دوسرے لوگوں کے خیالات پیش کرنے اور پھر ان پر تنقید کرنے کا فریضہ ادا کیا ہے۔ اب میں اپنے اِس سلسلے کے آخری مضمون میں اپنی بساط بھر ابلاغ و اظہار کے مسئلے کو بیان کرنے کی کوشش کروں گا اور اس بحث میں نظیر صدیقی کے ان اعتراضات کا جواب بھی آجائے گا جو انھوں نے ابہام پرست شاعروں، نقادوں یا شاعر نقادوں پر کیے ہیں۔

(ماہ نامہ ''الفاظ''، کراچی، اکتوبر ۱۹۷۱ء)

○

# ابہام کیوں؟

اظہار و ابلاغ کے سلسلے میں میرے تیسرے مضمون کو پڑھ کر، جو نظیر صدیقی کے حوالے سے لکھا گیا تھا، میرے دوست احمد ہمدانی نے کہا کہ اس مضمون میں تم موضوع زیر بحث سے ہٹ گئے ہو۔ ان کے اس اعتراض نے ضروری کر دیا کہ میں تینوں مضمونوں کے ربط کو واضح کر دوں۔ قصہ یہ ہے کہ یہ ساری بحث اس پس منظر میں کی جا رہی ہے کہ مغرب کی جدید شاعری میں اور اس کے اثر سے جدید اردو شاعری میں ابہام کی خوبی یا خرابی پیدا ہو گئی ہے اور مخالفوں یا موافقوں کے دو گروہ بن گئے ہیں۔ ایک گروہ ابہام کی حمایت کرتا ہے، اسے جمالیاتی اصول سمجھتا ہے، یہاں تک کہ اس کے نزدیک روح شاعری ابہام ہی ہے۔ دوسرا گروہ ابہام کا مخالف ہے، اور اسے لغو نظریہ، مہمل جمالیاتی اصول اور غلط طریقۂ کار سمجھتا ہے۔ ہمارے یہاں یہ بحث میراجی اور راشد کی شاعری کے ساتھ شروع ہو گئی تھی، اور تب سے دونوں صفوں میں نئے نئے مجاہدوں کا اضافہ ہوتا رہا ہے۔ اس لڑائی میں ایک محاذ پر ابہام پرستوں کے مخالفوں کو سچ مچ شکست کھانی پڑی، یعنی ان کے پرانے جنگ بازوں کی شورا شوری کے باوجود انتہائی بے نمکی سے میراجی اور راشد کو تسلیم کر لیا گیا اور ''نگار اسکول'' کے نقادوں کو جو یہ لڑائی لڑ رہے تھے، ہتھیار ڈال دینے پڑے۔ ویسے بھی یہ مریل لوگ تھے، پٹ پٹا کر گردن ڈال کر بیٹھ گئے اور میراجی اور راشد کا طوطی بولنے لگا۔ مگر لڑائی اس کے باوجود ختم نہیں ہوئی۔ شکست خوردہ لوگوں نے یہ وتیرہ اختیار کیا کہ میراجی اور راشد کے سلسلے میں تو خاموشی اختیار کر لی، بلکہ بعض تو ان کی مدح خوانی بھی کرنے لگے مگر ساتھ ہی پینترا بدل کر یہ حرکت کرتے رہے کہ ہر نئے ابہام پرست کی آمد پر شور مچاتے رہے۔ یہ شور جیلانی کامران کی آمد پر بھی مچا اور ان کے بعد افتخار جالب وغیرہم کی

آمد پر بھی۔ اب ابہام پرستوں کی چوتھی پشت کو بھی یہ لڑائی لڑنی پڑ رہی ہے۔ مگر ابہام دشمنوں کی پہلے محاذ پر پسپائی سے ابہام پرستوں یہ دلیل ضرور ہاتھ لگ گئی کہ جب تم شور وغوغا کے باوجود راشدؔ اور میراجیؔ کو مان چکے ہو تو آخر ہمیں بھی مان جاؤ گے۔ ان کا کہنا ہے کہ قدامت پسندوں کا گروہ غالبؔ کے زمانے سے یہ شور مچاتا ہے، پھر خاموشی سے پیچھے ہٹ جاتا ہے اور نئے کھلاڑیوں کی آمد پر شور مچانے لگتا ہے مگر ابہام پرستوں کے کھلاڑی برابر کامیاب ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ دلیل یقیناً بہت مضبوط ہے۔ مگر ہمیں یہ بھی سوچنا چاہیے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ میں نے اب تک جن لوگوں کے ذریعے اس موضوع کو آگے بڑھایا ہے اس میں وزیر آغا اور شمس الرحمٰن فاروقی ابہام پرستوں کے ساتھ ہیں۔ وزیر آغا ذرا کم، شمس الرحمٰن ضرورت سے زیادہ۔ لیکن قدامت پسندوں کی نمائندگی نظیر صدیقی کر رہے ہیں۔ ان کے انگریزی اور فرانسیسی حوالوں پر نہ جائیے، یہ ہیں وہی اگلے وقتوں کے آدمی۔ بہرحال ایسے لوگوں پر سوال کا جواب واجب ہے کہ یہ پرانے ابہام پرستوں کو کیوں مانتے جاتے ہیں جب کہ نئے ابہام پرستوں پر ان کی نکتہ چینیاں ختم نہیں ہوتیں۔ غالباً اس کا جواب یہ ہے کہ یہ منافقت یا مصالحت نہیں ہے بلکہ دراصل واقعہ یہ ہے کہ پرانے ابہام پرست سمجھ میں آجاتے ہیں۔ میرا اگلا سوال ہے کہ کیوں؟ شاید اس لیے کہ رفتہ رفتہ ہم ان سے مانوس ہو کر انھیں ہم دردی سے دیکھنے لگتے ہیں۔ تنقید اس عمل میں بڑی مدد کرتی ہے۔ ہم درد نقادوں کی کاوشوں سے ابہام کے پردے اٹھنے لگتے ہیں۔ تاریک اور نیم تاریک دائرے روشن ہونے لگتے ہیں، اور ایک بہتر فضا میں ہم ایسی شاعری کو نہ صرف سمجھنے لگتے ہیں بلکہ اس سے محظوظ بھی ہونے لگتے ہیں۔ اب صورتِ حال واقعی یہی ہے تو ہمیں سوچنا چاہیے کہ ایسے ہم درد نقاد ہمارے لیے کتنے ضروری ہیں۔ نظیر صدیقی نے شکایت کی ہے کہ نہ ابہام پرست شعرا ابہام پرستی سے باز آتے ہیں، نہ ان کے ہم درد نقاد ان کی مداح سرائی، حمایت اور موافقت سے۔ ان کا کہنا ہے کہ ایسے نقاد اگر کسی نظم کو سمجھتے بھی نہیں تو اُس کی حمایت کرتے ہیں۔ مگر شکایت سے بھی آگے بڑھ کر اس بات پر جھلا اٹھتے ہیں کہ یہ ابہام پرست نقاد اپنی ناکامیوں کے باوجود ان لوگوں کی حمایت نہیں کرتے جو ابہام کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں بلکہ ان کی مخالفت کرتے ہیں۔ نظیر صدیقی کے میکانکی دماغ کو یہ سمجھنے میں دقت ہوتی ہے کہ ایسا کیسے ہوسکتا ہے کہ ایک نقاد ابہام پرست شاعری کو نہ سمجھنے کے باوجود اس کی موافقت سے باز نہ آئے۔ مگر نظیر صدیقی اس بات پر غور نہیں کرتے کہ اگر ایسے ہم درد نقاد موجود نہ ہوتے اور وہ طرح طرح کی ناکامیوں کے باوجود اپنی کوشش جاری نہ رکھتے تو خود نظیر صدیقی، میراجیؔ اور راشدؔ کے مداح نہ ہوتے اور پاؤنڈ اور ایلیٹؔ کی کتابیں بغل میں دبائے نہ پھرتے۔

ان لوگوں کی شاعری پر جو روشنی پڑی ہے، وہ ایسے ہی صاحبِ حوصلہ نقادوں کی کوششوں

سے پڑی ہے۔ ورنہ گالیاں دینے والے تو ''نگار'' جیسے رسالوں کے فائلوں میں دب دبا کر ہی غائب ہوجاتے ہیں، کسی اور کو تو روشن کیا کریں گے۔ میرے خیال میں اب یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ ادب کی ترقی اور بقا کے لیے ایسے نقادوں کی موجودگی ایک نعمت سے کم نہیں، خواہ ان کی تفہیم مکمل نہ ہو اور خواہ ہزار بار تفہیم کی کوششوں میں ناکام ہوتے رہے ہوں۔

مجھے شبہ ہے کہ نظیر صدیقی کو اس بات کی تفہیم نہیں ہوسکے گی۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ یہ کوئی الجھی ہوئی بات ہے یا دلیل میں کوئی خامی ہے۔ تفہیم اس لیے نہیں ہوسکے گی کہ امریکن لائبریری اور برٹش کونسل کے چکر لگاتے رہنے کے باوجود نظیر صدیقی ابھی تک ابہام کی ضرورت کے قائل نہیں ہوسکے ہیں۔ بظاہر وہ یہ بات مانتے ہوئے معلوم نہیں ہوتے، مگر ان کا پورا مضمون دیکھ لیجیے، ان کی ساری دلیلوں کے پیچھے اصل خیال یہ موجود ہے کہ ابہام کی آخر ضرورت ہی کیا ہے۔ ابہام کی ضرورت نہ ہونے پر وہ اپنے اندر سے اتنے اڑے ہوئے ہیں کہ راں بو، میلارمے، والیری، ایلیٹ اور پاؤنڈ کی بات سمجھنا تو درکنار، سننے کے لیے بھی تیار نہیں ہیں۔ انھوں نے ان لوگوں کے اتنے گہرے، اہم اور روشن خیالات کو جن پر غور کرکے وہ شاعری کی حقیقت و ماہیت تک سمجھ سکتے تھے، اتنے سرسری انداز میں نقل کرکے رد کیا ہے کہ ان کی سادہ دلانہ خود اعتمادی پر حیرت ہوتی ہے۔ والیری کے قول کو رد کرتے ہوئے انھیں یہ ڈر نہ لگا کہ وہ محمود ہاشمی کی بات نہیں ہے، والیری کی ہے۔ والیری، ٹی ایس ایلیٹ، پاؤنڈ، بادلیئر، راں بو، ہربرٹ ریڈ، آلڈس ہکسلے کوئی ان کے حملوں سے نہیں بچا۔ اور حملے بھی تیروں سے نہیں تنکوں سے۔ اگر ان کی اس تحریر میں ایک ہلکی سی کوشش بھی اس بات کی ملتی کہ وہ ان لوگوں کے حاشیۂ خیال تک پہنچ جائیں تو میں اعتراضات کا بھی برا نہ مانتا۔ مگر سمجھ کا تو یہ حال ہے کہ سیدھا فقرہ بھی دماغ سے بارہ پتھر باہر ہے، اور جوش تردید کا یہ عالم ہے کہ لکھتے ہی چلے گئے۔

اب ممکن ہے کہ کسی کو یہ خیال آئے کہ میں بھی عجیب آدمی ہوں کہ ایک طرف تو شمس الرحمٰن کی مخالفت کرتا ہوں جو ابہام کا جواز پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف نظیر صدیقی کے بھی خلاف ہوں جو ابہام پر اعتراض کرتے ہیں۔ کچھ لوگ اسے میرا تضاد کہیں گے اور نظیر صدیقی تو یقیناً یہ سمجھیں گے کہ میں جدیدیوں کو خوش کررہا ہوں۔ مجھے خوش کرنا مقصود ہوتا تو سب سے پہلے نظیر صدیقی کو خوش کرتا۔ کیوں کہ وہ معروف نقاد ہونے کے علاوہ میرے دوست بھی ہیں، اور ویسے میں ان کی مداحی بھی کرتا رہتا ہوں۔ مسئلہ مخالفت یا موافقت کا نہیں، تفہیم کا ہے۔ مجھے زکام ہے، اگر اس کا علاج کوئی برف کا پانی پینا بتائے تو میں زکام کے علاج کی خواہش کے باوجود اسے نیم حکیم خطرہ جاں ہی کہوں گا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ابہام کی حمایت میں جو دلائل دیے ہیں وہ غلط ہیں۔ اختلاف حمایت کرنے میں نہیں، حمایت کے اسباب میں ہے۔ اسی طرح نظیر صدیقی کی مخالفت بھی ممکن ہے کہ مجھے

کسی سچائی تک پہنچا دیتی۔ اگر ان کے بنیادی مفروضے مجھے غلط نہ معلوم ہوتے۔ بہر حال ابہام کے مسئلے کو میں جس طرح سمجھتا ہوں، دوسروں کو اس سے اختلاف کا حق دے کر بیان کرنے کی کوشش کروں گا۔

ہمیں ایک نظم مبہم معلوم ہوتی ہے۔ اس کا کیا سبب ہوتا ہے؟ پہلی ممکن صورت یہ ہے کہ نظم میں ایسے الفاظ ہوں جن کے معنی ہمیں معلوم نہ ہوں۔ یہ لفظ اپنی زبان کے بھی ہو سکتے ہیں اور غیر زبانوں کے بھی۔ اس کا علاج لغات ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ لفظ قابلِ فہم ہوں مگر ان کی ترتیب ہماری سمجھ میں نہ آتی ہو۔ یا بات کو ادھورا چھوڑ دیا گیا ہو۔ یا سیدھی بات کہنے کے بجائے استعارے، علامت یا رمز کا سہارا لیا ہو۔ اس صورت میں پہلی دونوں صورتوں سے زیادہ مشکل کا سامنا ہوتا ہے۔ کیوں کہ اشارے کا سمجھنا ذہانت چاہتا ہے۔ ادھوری بات کو اپنی طرف سے پورا کرنے کے لیے تخیل کی ضرورت ہوتی ہے استعارے، علامت یا رمز کو سمجھنے کے لیے آگہی اور ادراک کی بلند سطح درکار ہوتی ہے۔ ابہام کی ایک اور صورت یہ ہے کہ شاعر جس صورتِ حال کو بیان کر رہا ہے ہم اسے نہ سمجھ سکیں۔ جیسے ایک سندھی دیہاتی نیویارک کی صورتِ حال نہیں سمجھ سکتا۔ اس کے علاوہ نظم اس وقت بھی مبہم معلوم ہوتی ہے۔ جب شاعر کا تجربہ ہمارے تجربے سے بالکل مختلف ہو۔ جو چیز یا جس سے ملتی جلتی چیز ہمارے تجربے میں نہیں آتی، اسے ہم کبھی نہیں سمجھ سکتے۔ کسی نظم کے ابہام کی یہ چند صورتیں میرے ذہن میں آئی ہیں، ان میں کوئی صاحب کچھ اور اضافہ کر سکتے ہیں۔ لیکن ابہام کے مسئلے کا یہ رُخ قاری کی طرف ہے، اس کا ایک رُخ شاعر کی طرف ہے۔ شاعر ابہام میں کیوں مبتلا ہوتا ہے؟ اس کی بھی کئی صورتیں ہیں:

(۱) شاعر چاہتا ہے کہ اس کی بات فوراً سمجھ میں نہ آجائے اور اس کے لیے کچھ محنت کرنی پڑے۔

(۲) شاعر تو اپنی بات غیر مبہم انداز میں کہنا چاہتا ہے مگر بیان ساتھ نہیں دیتا۔ عجزِ کلام کی وجہ سے وہ اپنی بات سمجھا یا پہنچا نہیں سکتا۔

(۳) شاعر یہ چاہتا بھی ہے کہ اس کی بات دوسروں تک پہنچ جائے اور قدرتِ کلام بھی رکھتا ہے مگر تجربے کی نوعیت ہی ایسی ہے کہ مشکل سے سمجھ میں آتی ہے یا بالکل ہی سمجھ میں نہیں آتی۔

(۴) شاعر اپنی بات پہنچانا بھی چاہتا ہے، قادرالکلام بھی ہے، تجربہ بھی قابلِ فہم ہے مگر نادانستہ طور پر بیان میں ایسی کمی رہ جاتی ہے کہ تفہیم مشکل ہو جاتی ہے۔

شاعر کی طرف سے ابہام کی یہ ممکن صورتیں ہیں جو اس وقت میرے پیشِ نظر ہیں۔ ان میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ دراصل جس ابہام سے نظیر صدیقی جیسے لوگ بھڑکے ہوئے ہیں، ان میں یہ سب صورتیں موجود ہیں۔ اس لیے مختلف اوقات میں ابہام پرست شاعروں، نقادوں اور نقاد شاعروں نے مختلف قسم

کے بیانات دیے ہیں۔ ان کے بیانات بہت کثرت سے نظیر صدیقی نے نقل کیے ہیں مگر ان کے باہمی اختلاف کو سمجھے بغیر، اور یہ جانے بغیر کہ کون سا بیان ابہام کی کس قسم سے تعلق رکھتا ہے۔ اب جہاں تک غیر ارادی ابہام کا سوال ہے اس میں عجزِ کلام تو قابلِ معافی ہے، اس پر بحث کرنے سے کوئی فائدہ نہیں۔ اس طرح نادانستہ طور پر بیان میں جو کمی رہ جاتی ہے، وہ بھی نظرانداز کیے جانے کے قابل ہے۔ البتہ اگر تجربے کی نوعیت یا صورت حال ایسی ہے کہ بیان میں نہیں آتی، یا مشکل سے آتی ہے تو اس کے لیے شاعر کو بھی کوشش کرنی چاہیے اور قاری کو بھی، کہ اسے زیادہ سے زیادہ ابلاغ کے دائرے میں لائے۔ اس کام میں نقاد بھی امکانی حد تک مدد کر سکتے ہیں۔ میرے خیال میں نادانستہ یا بربنائے مجبوری ابہام کی ان صورتوں کے بارے میں میں نے جو کچھ عرض کیا ہے، اس سے کم لوگوں کو اختلاف ہوگا۔ اختلاف دراصل ایسے ابہام پر ہے بھی نہیں۔ جھگڑے کا چھلا تو دانستہ ابہام ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ دانستہ ابہام کیوں؟

نظیر صدیقی نے یہ جو ایک کم اسّی صفحات کالے کیے ہیں، وہ اسی دانستہ ابہام کے خلاف ہیں۔ وہ شاعروں اور نقادوں کے اقتباس پر اقتباس نقل کیے جاتے ہیں جن میں اس ابہام کو اختیار کرنے کی ترغیب دی گئی ہے یا اسے سراہا گیا ہے، یا اس کی توجیہہ، دفاع یا تائید کی گئی ہے۔ وہ کبھی کسی میلارمے کا قول نقل کرتے ہیں جو کہتا ہے کہ شعر کا لطف اس آسودگی پر منحصر ہے جو معنی کا تھوڑا تھوڑا اندازہ کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔ کبھی والیری یا بادلیئر کا اقتباس پیش کرتے ہیں۔ جو کہتا ہے، ''نظم کچھ کہتی نہیں، وہ کچھ ہے۔'' اسی طرح کوئی شاعری کو جادو کہتا ہے، کوئی عبادت، کوئی تصوف۔ ہر اقتباس پر نظیر صدیقی کا غصہ بڑھتا جاتا ہے اور وہ دانت پیس پیس کر سب پر حملہ آور ہوتے ہیں۔ انھیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ مدرّسوں، عام پڑھنے والوں اور خود ان جیسے ماہروں کے خلاف ایک سازش ہے۔ اس احساس سے وہ غصے میں آ کر جب عوامی تائید کو بھی اپنی طرف پاتے ہیں تو شیر ہو جاتے ہیں۔ ایسے شیر جو اُن لوگوں پر بھی حملہ کرتے ہیں جن کا نام انھیں وضو کر کے لینا چاہیے۔ نظیر صدیقی نہیں سمجھتے کہ یہ لوگ جھوٹے نہیں ہیں۔ انھیں بات کی بیچ بھی غلط باتیں کرنے پر آمادہ نہیں کر سکتی۔ دوسرے یہ وہ لوگ ہیں، جنھوں نے اپنی حدود میں عظیم ترین شاعری پیدا کر کے دکھائی ہے۔ یہ سب کیوں ہے، نظیر صدیقی کی سمجھ میں نہیں آتا۔ انھیں تو یہ کوفت کھائے جاتی ہے کہ اس شاعری کو نہ سمجھ کر وہ اس کے پسند کرنے والوں سے پیچھے رہ جائیں گے۔ یہ غم انھیں گوارا نہیں اور ابہام کم بخت دور نہیں ہوتا، بڑھتا جاتا ہے۔ میں نظیر صدیقی کی جگہ ہوتا تو جس شاعری اور جس نظریے سے مجھے اتنا اختلاف ہوتا، اسے پلٹ کر بھی نہ دیکھتا۔ یہ سب لوگ غلط لکھتے ہیں اور غلط شاعری کرتے ہیں تو لعنت بھیجیے اور وہ شاعری پڑھیے جو آپ کی سمجھ میں بھی آتی ہے اور لطف بھی دیتی ہے۔ ان لوگوں کے خلاف اسّی اسّی

صفحات لکھنے سے کیا فائدہ ہے۔ نظیر صدیقی اور ان جیسے لوگ یہ نہیں کر سکتے، کیوں کہ طوطی بھی انھیں شعرا کا بول رہا ہے۔ ان کا ذکر کیے بغیر نقادی تو کیا مدرّسی کی دکان بھی چلنے والی نہیں۔

لیکن دانستہ ابہام آفرینی ہمیشہ سے شاعری کے منشور کی ایک اہم دفعہ رہی ہے۔ مغرب والے ہی نہیں، مشرق والے بھی اپنے انداز میں اس کی تلقین کرتے رہے ہیں۔ غالبؔ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانے کا شوق تھا۔ یہ وہی معنی کی متعدد سطحوں کا نظریہ ہے جسے نظیر صدیقی رد کرنے کی کوشش کر چکے ہیں۔ مومنؔ کلامِ محذوف کے بادشاہ تھے اور کمالِ فن اس کو جانتے تھے کہ شعر کا کوئی ایک جزوِ اعظم چھوڑ دیا جائے جسے پڑھنے والے خود پورا کریں اور شعر مزے دار ہو جائے۔ ہماری شعریات میں نغز گوئی با قاعدہ ایک صنعت تھی جس کا مقصد شعر کو چیستان بنانا تھا۔ اقبالؔ بھی حرف برہنہ نہ کہنے کو کمالِ گویائی کہتے ہیں اور رمز و ایما کو بہتر طرزِ کلام سمجھتے ہیں۔ مولانا رومؒ نے گفتہ آید در حدیثِ دیگراں کی شرط لگائی، اور بیدلؔ نے انتہا کر دی کہ صاف اعلان کر دیا کہ ''شعر خوب معنی ندارد''۔ ابہام اگر کوئی سازش ہے تو یہ والیریؔ، راں بوؔ، ٹی ایس ایلیٹؔ وغیرہ کی سازش نہیں ہے۔ اس میں ہمارے بزرگ بھی شامل ہیں۔ ایسے بزرگ جن میں نظیر صدیقی کے کئی بت بھی شامل ہیں۔ شاعری کو تو چھوڑیے، یہاں تو بات ہی دوسری ہے۔ نثر کو تو نظیر صدیقی دو اور دو چار قسم کی چیز سمجھتے ہوں گے، مگر اہلِ مشرق کی نثر بھی ایسی ہے کہ چھکے چھوٹ جاتے ہیں، مثلاً ایک صنعت مشاکلہ ہے کہ ابن عربیؒ کے یہاں بیشتر استعمال ہوئی ہے۔ نظیر صدیقی وغیرہم اسے پڑھ لیں تو طبیعت صاف ہو جائے، اور عبدالکریم جیلی کو آپ کیا کہیں گے جنھوں نے اعلان کر دیا کہ وہ اپنی شہرۂ آفاق کتاب ''الانسان الکامل'' میں چیستانوں کی زبان میں بولیں گے۔ یہ کتاب تو بڑے بڑوں کو بے ہوش کر دیتی ہے۔ اقبالؔ نے پڑھ لی تھی۔ ساری زندگی چکر کھاتے رہے۔

بہرحال دانستہ ابہام کے کئی اسباب اور کئی سطحیں ہیں۔ ایک مقصد لطف آفرینی ہے، ایک معنی آفرینی۔ اور اس سے آگے کی باتیں جانے دیجیے۔ وہ مدرّسوں کے لیے نہیں ہیں۔ شعرا نے اس کے کئی طریقے اختیار کیے ہیں، مثلاً لغاتِ غریبہ کا استعمال، کلامِ محذوف، کلامِ کثیر المعانی وغیرہ۔ یہ وہی طریقہ ہائے کار ہیں جن کی مذمت سے نظیر صدیقی کا جی نہیں بھرتا۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ان چیزوں کے وہ ایسے دشمن ہیں، تو مومنؔ کو چھوڑیے غالبؔ کو بھی کیا خاک پڑھتے ہوں گے۔

شاعری کے کسی سنجیدہ طالب علم سے یہ بات پوشیدہ نہیں ہے کہ شاعری اپنی آخری حدود میں ''حقیقتِ نامعلوم'' کا اشاریہ ہے۔ یہ حقیقت اظہار اور ابلاغ سے گریزاں، اور طالبِ اخفا ہے۔ اس کی فطرت ہی یہ ہے کہ ظاہر ہونے سے بچتی ہے۔ مگر شاعری ہمیشہ اس حقیقت پر کمند انداز ہونے کی کوشش کرتی رہی۔ یہ حقیقت تو قابو میں نہیں آتی مگر شاعری ایک ایسا آئینہ ضرور تیار کر دیتی ہے

جس میں اس کا عکس جھلملانے لگے یا کم از کم وہ نیم ظاہر ہو جائے، گھونگھٹ میں چھپے ہوئے محبوب کی طرح حقیقت کی یہ جلوہ نمائی شاعری کو الہام بنا دیتی ہے۔ الہام ابہام کے بغیر ممکن نہیں، اور راز کھل کر بھی راز ہی رہتے ہیں۔ جس کلام پر نظیر صدیقی کو سادگی کا دھوکا ہوتا ہوگا، اس کا ایک رُخ ایسا ہے کہ کھل جائے تو مدرّسوں کے ہوش اڑ جائیں، مثلاً کلام میر۔

نظیر صدیقی نے ایک جگہ جھلا کر لکھا ہے کہ ابہام پرست شاعری ایسی کون سی حقیقت بیان کرتی ہے جسے بغیر ابہام کے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اب بس کیا کہا جائے۔ عرفی کو پڑھنا چاہیے۔ لہٰذا ہمہ راز است کہ معلوم عوام است۔ مدرّسوں اور عوام کی ذہنی سطح ایک ہے۔ خاموشی کے سوا اور کوئی چارہ نہیں، مگر چلتے چلتے اتنی بات کہہ دوں کہ جس قسم کی شاعری سے نظیر صدیقی وغیرہ ہم مانوس ہیں، اس میں معنی کی اکائی کو پہلے کاٹ کاٹ کر ریزہ ریزہ کیا جاتا ہے۔ پھر یہ ریزے چیونٹیاں آسانی سے کھا جاتی ہیں مگر معنی یا تجربے کی پوری اکائی گرفت میں لینا اور بات ہے۔ ایذرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ وغیرہ نے اس کی کوشش کی ہے۔ وہ ناکام رہے یا کامیاب ہو گئے، یہ الگ سوال ہے۔ مگر ان کی ناکامیابی بھی جگر اور عندلیب شادانی کی کامیابی سے اتنی بہتر ہے کہ دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# ابہام اور بازی گری

اپنے پچھلے مضمون ''ابہام کیوں؟'' میں، میں نے یہ دکھانے کی کوشش کی تھی کہ:

(۱) ابہام کیوں پیدا ہوتا ہے؟

(۲) ابہام کی فنی ضرورت کیا ہے، یعنی دانستہ ابہام کی غرض و غایت کیا ہے؟

اس کے ساتھ ہیمیں نے یہ بھی عرض کیا تھا کہ ابہام کے دو رُخ ہیں۔ ایک قاری کی طرف، دوسرا شاعر کی طرف۔ اور قاری کو ابہام کن کن شکلوں میں محسوس ہوتا ہے۔ یہ بھی کہا کہ ابہام کا مقصد کبھی لطف آفرینی ہوتا ہے اور کبھی معنی آفرینی اور یہ دو کوششیں ایسی ہیں کہ ہر دور میں ہوتی رہی ہیں۔ صرف جدید شاعروں یا جدید شاعری سے ان کا تعلق نہیں ہے۔ اب میں اس مسئلے کے ایک اور پہلو کی طرف اشارہ کروں گا یعنی یہ دکھاؤں گا کہ جدید شاعری میں ابہام کی جو صورت ہے۔ وہ کیا ہے اور جدید شاعری کے ابہام سے مجھے کتنا اختلاف یا اتفاق ہے۔

لیکن قبل اس کے کہ میں اس بحث میں جاؤں، اردو شاعری کی ایک بنیادی بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ اردو شاعری کی مرکزی روایت یہ ہے کہ آدمی کتنی ہی بڑی بات کیوں نہ کرے اور کتنے ہی نازک احساس، لطیف جذبے اور پیچیدہ تجربے کو کیوں نہ اظہار میں لائے، اسے عام زبان کے مطابق ہونا چاہیے۔ اردو شاعری نے یہ سب سے مشکل خوبی اختیار کرنی چاہی کہ کیسا ہی کلام ہو، روز مرہ کے مطابق اور سیدھے سادے لفظوں میں ہونا چاہیے۔ میں اسے صرف مشکل صفت نہیں سمجھتا، خدائی صفت سمجھتا ہوں۔ صرف خدا ہی انسان سے ایسے بول سکتا ہے کہ عالم و جاہل، عارف و عامی، مبتدی و منتہی، دونوں فیض یاب ہوں۔ اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ ایک طرف تو کلام اتنا سادہ

اور آسان ہے کہ زبان کا ہر بولنے والا سمجھ سکتا ہے۔ دوسری طرف اتنا مشکل ہے کہ منتہی بھی پناہ مانگ جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کلام کا ابلاغ کئی سطحوں پر ہوتا ہے اور مخاطب کی صلاحیت اور علم کے مطابق خود بخود بدلتا جاتا ہے۔ اردو شاعری نے یہ کام کتنے بڑے پیمانے پر کیا، اور کس حد تک کامیابی حاصل کی، اس کی سب سے بڑی مثال تو میرؔ کی شاعری ہے۔ لیکن اردو کے دوسرے شعرا بھی اسی راہ پر چلتے رہے۔ یہی کوشش مصحفیؔ کی ہے، یہی آتشؔ کی، یہی دردؔ کی، یہی ذوقؔ کی۔ بعد میں داغؔ نے روزمرہ کے استعمال کو معجزہ بنادیا۔ داغؔ کے بارے میں عام لوگوں کا خیال ہے کہ وہ صرف زبان کے شاعر ہیں۔ اور ان کے ہاں معنی کی بلندی اور گہرائی نہیں ملتی۔ خیال عموماً مبتذل اور پست ہوتا ہے، اور جذبات و محسوسات بازاری۔ خود داغؔ کی زندگی نے اسے تقویت پہنچائی اور اردو کے نقادوں کو تو میرؔ اور مصحفیؔ میں کچھ نظر نہیں آتا، داغؔ میں کیا نظر آئے گا۔ لیکن عسکری صاحب نے کسی مضمون میں داغؔ کے کلام کی ایک معنوی جہت کی طرف اشارہ کیا ہے اور اسے بھی تصوف کی عظیم روایت کا عظیم شاعر قرار دیا ہے۔ یہ خیال لوگوں کو اتنا غلط اور مضحکہ انگیز معلوم ہوا کہ بعض تو، اُن کے منہ میں خاک، عسکری کی ادبی موت کا اعلان کرنے لگے۔ اب یہ تو زمانہ ہی بتائے گا کہ موت کس ادب کی ہو رہی ہے، اور کون طبقہ اپنے کرتوتوں کے ہاتھوں ادب میں موت کے گھاٹ اترے گا، مگر میں اس میں بے عملی ہی نہیں، ہٹ دھرمی کی بو بھی پاتا ہوں۔ قاعدہ یہ ہے کہ ادب کے بارے میں اگر کوئی ایسا آدمی جس نے اس کی تفہیم کا ثبوت پیش کیا ہو، مناسب علم و ادراک رکھتا ہو اور سنجیدگی سے سوچتا ہوں، اس کی بات سے خواہ اختلاف کیا جائے مگر غور سے سننے اور سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ہمارے ہاں سمجھنے کی تو کیا، سننے کی بھی توفیق نہیں ہوتی۔ اور بڑے بڑے لوگوں کو دیکھتا ہوں کہ کوئی نئی بات سن کر بازاری ردِعمل میں مبتلا ہوجاتے ہیں۔ عسکری نے اپنے ''سات رنگ'' والے مضامین میں، اور ان مضامین کے بعد کی کچھ تحریروں میں بھی بعض ایسی نئی، اچھوتی، حیرت میں ڈال دینے والی باتیں کہیں کہ اردو ادب اور اردو ادیب اگر زندہ ہوتے تو تہلکہ مچ جاتا۔ مگر میں نے عام طور پر وہ حال دیکھا جو چھپکلی کا ہوتا ہے، یعنی جسم تو مردہ ہے بس دُم ہل رہی ہے، اور وہ بھی پورے جسم سے کٹ کر۔ اردو ادیبوں کی کٹی ہوئی دُم اُن کی بے تاب زبان ہے کہ دماغ سے الگ ہو کر اچھل کود کرتی رہتی ہے۔

خیر، داغؔ کی بات تو یہ ہے کہ ان کے بہترین مداح بھی عسکری صاحب کی رائے کو ذرا مشکل سے اور دیر میں بھی سمجھیں تو کوئی مضائقہ نہیں۔ مگر عسکری صاحب کی بات تو یار لوگوں کو میرؔ کے بارے میں بھی کچھ سوچنے پر مجبور نہ کرسکی۔ مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ روایتی چینی لڑکیوں کے پیروں کی طرح ہمارے ذہن بھی لوہے کے جوتے میں جکڑ دیے گئے ہیں اور جکڑے جکڑے ٹھٹھر گئے ہیں۔ ممکن ہے کہ کچھ لوگ اسے خوب صورتی سمجھتے ہوں، مگر ہے یہ غیر فطری بات۔ فکر کے اس ٹھہراؤ کا

نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہمیں معنی کی صرف ایک سطح کا ابلاغ ہوتا ہے، اور وہ بھی عموماً ایک پست ترین سطح کا۔ ہم نے اردو شاعروں کے کلام کے سہل انداز اور عام زبان سے اندازہ لگا رکھا ہے کہ معنی بھی سہل اور معمولی ہیں، سوائے غالبؔ کے۔ غالبؔ نے ایک اپنی مشکل پسندی کا ڈھول پیٹا، اور پھر ان کے مریدوں نے تو انھیں اتنا اڑایا کہ فلکِ معانی کا ستارہ بن گئے۔

میں اس ستارے کو اردو کا دُم دار ستارہ کہتا ہوں۔ غالبؔ کی مشکل، معنی کی مشکل سے نہیں، ان کی جناتی زبان کے اشکال سے پیدا ہوتی ہے ورنہ بیشتر ان کے کلام کی معنوی سطح پست ہے، اور جب ان کے شنیدن، تپیدن، چکیدن وغیرہ کی گرہ کھولیے تو بہت معمولی معنی برآمد ہوتے ہیں۔ یہ جعلی معنی آفرینی اور جھوٹی دقّت پسندی ہے، اور جہاں غالبؔ سچ مچ صحیح معنوں میں مشکل ہیں وہاں بھی اُن کے معنی کی سطح میرؔ تک نہیں پہنچتی۔ خدا نے توفیق دی تو کبھی میرؔ پر کچھ لکھ کر اس بات کو مثالوں کے ساتھ واضح کردوں گا۔

غالبؔ کا ستارہ آج کل عروج پر ہے اور جھوٹی مشکل پسندی اور مصنوعی ابہام کا بھی۔ بس یہی وہ مقام ہے جہاں سے جدید اردو شاعری سے میرا راستہ الگ ہوجاتا ہے۔ میں اصولی طور پر ابہام کو کبھی کبھی ناگزیر سمجھتا ہوں اور ایک مستند فنی ضرورت بھی۔ مگر جدید شاعری کا ابہام تو خالی سیپی ہے۔ معنی کے سمندر نے انھیں ساحل پر پٹک دیا ہے، اور اب ان کا مصرف صرف یہ ہے کہ ان سے بچے کھیلیں یا ادنیٰ درجے کے صناع اور دست کار کھلونے یا ہار اور بندے بنالیں۔ ادب کی محفل میں کتنے جدید شاعر ہیں کہ کسی کو ابہام کا ہار گلے میں ڈالے، اتراتے دیکھتا ہوں۔ کسی کو بندے پہنے اکڑتے پاتا ہوں، اور بعض تو ایسے ہیں کہ ہار اور بندے بھی نہیں ملے، خالی سیپیوں کے ڈھکن بجاتے پھرتے ہیں۔ مجنوں گورکھ پوری صاحب نے ایک مرتبہ بہت اچھی بات کہی۔ ان سے کسی نے کہا کہ جدید شاعری سمجھ میں نہیں آتی۔ انھوں نے کہا، جی نہیں، بالکل سمجھ میں آتی ہے۔ سمجھ میں یہ آتا ہے کہ اس میں سمجھنے کی کوئی بات نہیں۔

جدید شاعری کے ابہام کو میں نے مصنوعی کہا۔ اس کا مشاہدہ اور تجربہ میں کئی جدید شاعروں کے یہاں کرچکا ہوں۔ ان کا یہ حال ہے کہ پہلے ایک سیدھی سادی نظم کہہ لیتے ہیں، پھر اس میں اوپر سے ابہام چھڑکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نسخہ یہ ہے کہ نظم کا پوسٹ مارٹم کیا جائے۔ پہلے تو سر کو کاٹ کر پیر کی جگہ لگادیا جائے یا پیر کو سر کی جگہ۔ پھر دھڑ میں تبدیلیاں کی جائیں۔ ناف سینے پر لگا دی جائے۔ ناف کی جگہ جہاں خالی ہو وہاں ناک کاٹ کر پھنسا دی جائے۔ پھر ناک کی جگہ منھ بنا دیا جائے اور منھ کی جگہ آنکھیں لگادی جائیں۔ لیجیے یہ ایک اوّل درجے کی مبہم نظم تیار ہے۔ جو لوگ صناعی کے اس رتبے تک نہیں پہنچتے، وہ صرف یہی کرتے ہیں کہ نظم کہہ کر سر، پیر اور پیٹ کاٹ کر الگ کر لیتے

ہیں اور دکھاتے ہیں کہ دیکھیے کیا چیز پیدا کی ہے۔ خیر، میں تو ان حرکتوں کا برا ماننے کی بجائے ان سے بھی محظوظ ہوتا ہوں۔ یہ مجھے اپنی ایک بھانجی کا عمل معلوم ہوتا ہے جس نے ایک دن کاغذ پر پانچ لکیریں کھینچیں، پھر خدا جانے کیوں دو تین لکیریں مٹا دیں، صرف دو باقی چھوڑ دیں۔ میں نے پوچھا، بیٹا! کیا بنایا ہے۔ کہا، ہوائی جہاز۔ میں نے کہا، پہلے کیا بنایا تھا؟ کہا، وہ گھوڑا بن گیا تھا۔ دراصل گھوڑا اور ہوائی جہاز، دونوں صرف اس کے ذہن میں تھے۔

لیکن ایک اور بات کہنی ضروری ہوگئی ہے، بالفرض جدید شاعروں نے گھوڑا اور ہوائی جہاز بنا بھی لیا تو کیا کام کیا۔ گھوڑے اور ہوائی جہاز میں کیا رکھا ہے؟ اصل اہمیت تو گھوڑے اور ہوائی جہاز کی معنویت کی ہے۔ ہمارے یہاں علامتی شاعری کا سارا پھڈا اسی قسم کے سطحی فنی کرتب کا نتیجہ ہے۔ آپ میز کہنا چاہتے ہیں، میز کو آپ نے لکھنے کا گھوڑا کہہ دیا تو کیا فرق پڑا۔ کوئی میز کو لکھنے کا گھوڑا کہتا ہے، کوئی کمپیوٹر کو کاؤنٹر کی پری کہتا ہے، کوئی راڈار کو آنکھ اور گھڑی کی سوئیوں کو عقرب کہتا ہے۔ یہ ہمارے یہاں کی علامت پرستی ہے۔ الف لیلہ کے ایک قصے میں شاہِ جنات نے ایک شہزادے اور اس کے اتالیق کو ایک لڑکی لانے کا حکم دیا مگر پابندی لگا دی کہ امانت میں خیانت نہ کی جائے۔ شہزادہ نہ مانا اور لڑکی کو شاہِ جنات کے پاس جانے سے پہلے چکھ لیا۔ شاہِ جنات کو خبر ہوئی تو شہزادے اور اتالیق کو قتل کرنے پر آمادہ ہوگیا۔ اتالیق نے مفت جان جاتی دیکھی تو گھبرا کر کھول کر دکھایا کہ حضرت میں تو اپنی علامت پہلے ہی کٹوا کر ڈبیا میں بند کر کے شاہی خزانے میں جمع کرا گیا تھا۔ جدید اردو شاعری کی علامت بھی ڈبیا میں بند ہے۔ اس کی جگہ کوئی ٹیکنالوجی کی علامت لگائے پھرتا ہے، کوئی عہدِ جدید کے پیرا فرنیلیا کی۔ یہ جھوٹی، جعلی اور پست علامت پرستی ہے۔ وہائٹ ہیڈ نے لکھا ہے کہ علامتیں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ علامت کی ایک قسم یہ ہے کہ کچھ لوگ ایک نشان پر متفق ہو جاتے ہیں جس کا معنی سے کوئی لازمی تعلق نہیں ہوتا۔ اس چیز کو کسی اور نشان سے بھی اسی طرح ظاہر کیا جاسکتا ہے، مثلاً کسی ملک کا قومی ترانہ یا پرچم۔ لیکن اصل علامت کوئی اور چیز ہے۔ وہ ایک ایسی حقیقت کا اظہار ہوتی ہے جو خود ناقابلِ اظہار ہوتی ہے اور اس کے اظہار کا اس کی علامت سے اتنا گہرا تعلق ہوتا ہے کہ علامت کے بغیر وہ ظاہر نہیں ہوسکتی جیسے اللہ نور السموات والارض ہے۔ اس میں نور ذاتِ باری تعالیٰ کی علامت ہے۔

ذاتِ باری تعالیٰ خود ناقابلِ فہم، ناقابلِ اظہار ہے۔ لیکن علامتِ نور کے ذریعے ہمارا فہم و ادراک اس کا تصور قائم کرتا ہے اور ہم یہ جاننے کے باوجود کہ خدا اس طرح نور نہیں ہے جس طرح بلب کی روشنی، لیکن اس کے باوجود اسے ہم نور کہتے ہیں۔ یہ نور کے علامتی معنی ہیں۔ اصول یہ برآمد ہوا کہ علامت اُس چیز کی ہوتی ہے جو ناقابلِ بیان، ناقابلِ اظہار، ناقابلِ انکشاف ہو۔ پھر وہ کسی علامت میں ظاہر ہو تو علامت اس سے الگ ہو کر بھی اس کی طرف ایسا اشارہ کرتی ہے کہ اشارہ اور

مشارالیہ ایک ہو جاتے ہیں۔ خدا کی جس صفت کو ہم نور کہہ کر ظاہر کرنا چاہتے ہیں وہ نور کہے بغیر ظاہر ہی نہیں ہو سکتی۔ اب نور اور صفت ایک ہو گئے ہیں اور نور صفت کی علامت ہو گیا۔ جدید علامتی شاعری نہ صرف قابلِ اظہار بلکہ نہایت پیش پا افتادہ باتوں کو علامتوں کے بہروپ میں پیش کرتی ہے یہ بہروپ اتنا سطحی ہوتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی اور وزیر آغا تک اس میں اپنی دانست میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ایسی علامتوں کے لیے کیا کیا سوانگ رچائے جاتے ہیں، کیسی کیسی زقندیں بھری جاتی ہیں۔ یہ میز کو میز نہیں کہتے اور بس سب کچھ کہہ دیتے ہیں۔ یہ سارا عمل اتنا مضحکہ انگیز ہے کہ سر پیٹنے کو جی چاہتا ہے، اپنے سے زیادہ ان حضرات کا۔

میں نے اپنے مضمون ''جدید اردو غزل'' میں لکھا تھا کہ نئے شعرا نے اخبار، ٹیلی فون، ٹرک، راکٹ لکھنا تو سیکھ لیا ہے مگر اخبار صرف روزنامہ ''ڈان'' یا ''پاکستان ٹائمز'' بن کر رہ جاتا ہے، اور کچھ نہیں بنتا۔ ایک صاحب نے اعتراض کیا کہ اس قسم کے الفاظ کی بدعت شروع کرنے میں آپ کا بھی ہاتھ ہے۔ آپ نے بھی تو اخبار لکھا ہے۔ میں نے کہا، جی ہاں میں نے لکھا ہے ''شہرِ دل سے نکالیے اخبار''۔ ''ڈان'' اور ''پاکستان ٹائمز'' کراچی اور لاہور سے نکلتے ہیں، شہرِ دل سے نہیں نکلتے۔ اس میں میری تعریف کا جو پہلو نکلتا ہے اس کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ مگر اپنی تعریف سے زیادہ میں صرف یہ دکھانا چاہتا تھا کہ اخبار علامتی بھی ہو سکتا ہے اور لغوی بھی۔ شاعری اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ کے لغوی معنوں کو چھوڑ دیتی ہے۔

اب میرے ان سارے مضامین کا خلاصہ یہ ہے کہ ابہام کی کئی صورتیں اور کئی اسباب ہیں۔ ابہام ابلاغ میں دقتیں پیدا کرتا ہے۔ اس کی بھی کئی شکلیں ہیں۔ ہر ابلاغ کے مسئلے کا ایک رُخ قاری کی طرف اور دوسرا خود شاعر کی طرف ہوتا ہے۔ تیسرے ابہام غیر دانستہ اور دانستہ ہوتا ہے۔ دانستہ ابہام ایک فنی ضرورت ہے، مگر حقیقی ابہام اور ہے۔ مصنوعی ابہام اور حقیقی ابہام سے شاعری پیدا ہوتی ہے۔ جعلی ابہام سے بازی گری۔ مجھے نظیر صدیقی سے یہ اختلاف ہے کہ وہ ابہام کی مخالفت کر کے اور سطحی ابلاغ پرستی میں مبتلا ہو کر ابہام کو اس طرح رَد کرتے ہیں کہ پیغمبر بھی رد ہو جائیں اور شمس الرحمٰن فاروقی اور وزیر آغا کے قبیل کے لوگوں سے یہ اختلاف ہے کہ یہ ابہام کے نام پر بازی گری کو سراہتے ہیں۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# تہذیب کا جن

جس طرح پرانے زمانے کے بعض لوگوں پر جن آتے تھے اسی طرح ہمارے زمانے کے اکثر لوگوں پر الفاظ آتے ہیں۔ بالکل جنوں ہی کی طرح وہ ہمارے سروں پر مسلط ہو جاتے ہیں اور ان کے اثر میں ہم نہ جانے کیا کچھ کہتے رہتے ہیں جس کی ہمیں کچھ خبر نہیں ہوتی۔ تہذیب کا لفظ بھی اسی قسم کا ایک جن ہے جو ہمارے سروں پر مسلط ہو گیا ہے۔ اس لفظ کے پہلے معمول سرسید تھے۔ پھر جوں جوں علی گڑھ کی تعلیم اور ریل کی پٹریاں دور دور پھیلتی گئیں، یہ لفظ بھی عام ہوتا گیا۔ اب تو یہ عالم ہے کہ جسے دیکھیے آنکھیں لال کیے جھوم جھوم کر ''تہذیب تہذیب'' کہتا نظر آتا ہے۔ تہذیب نہ کہے گا تو ثقافت کہے گا۔ ثقافت نہ کہے گا تو کلچر کہے گا۔ میرے لیے تو یہ سب آسیبوں کے نام ہیں۔ کون کیا ہے، میری تو سمجھ میں نہیں آتا۔ ایک بات البتہ مجھے معلوم ہے، جب کوئی لفظ ہمارے ذہنوں پر اس طرح سوار ہو جائے کہ ہم اس کے معنی کو سمجھے بغیر جا و بے جا طور پر اسے استعمال کرنے لگیں تو وہ لفظ نہیں رہتا نفسیاتی علامت بن جاتا ہے۔ تہذیب اور اسی قسم کے دوسرے تمام الفاظ ہماری اس نفسیات کو ظاہر کرتے ہیں کہ ان الفاظ اور ان کے متعلقات کے بارے میں ہمارے اندر کچھ نہ کچھ گڑبڑ ضرور ہے۔ ایک گڑبڑ تو اسی سے ظاہر ہے کہ تہذیب یا ثقافت یا کلچر کا دورہ سب سے زیادہ انھی لوگوں کو پڑتا ہے، جو کسی نہ کسی طرح اپنی روایت سے کٹ گئے ہیں۔ دور کیوں جایئے، ان لوگوں کے لباس، زبان اور رہن سہن پر ہی ایک نظر ڈال لیجیے جو اس قسم کی بحثوں میں بحیثیت طبقہ پیش پیش رہتے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ وہی لوگ ہیں جن کی پرورش مغربی انداز میں ہوئی ہے اور اپنی اصلی زندگی میں اپنی تہذیب سے الگ ہو کر مغربی رنگ میں رنگ گئے ہیں۔ اس کا مطلب کہیں یہ تو نہیں

ہے کہ اپنی تہذیب، ثقافت، کلچر کا اتنا چرچا کرنا بھی خود مغربیت ہی کا نتیجہ ہے؟، خیر وجہ بہر حال کچھ ہو، یہ جن ہمارے سروں پر سوار ہوگیا ہے، تو آیئے اس سے کچھ بات چیت کرنے کی کوشش کریں۔

جنوں سے بات چیت کرنے سے پہلے کچھ وظیفہ پڑھنا ضروری ہوتا ہے۔ ہماری آیت الکرسی اس وقت رینے گینوں کا یہ خیال ہے کہ تہذیب کا لفظ اٹھارہویں صدی کے نصف آخر میں دو اور لفظوں کے ساتھ پھیلنا شروع ہوا۔ ان میں ایک لفظ ''ترقی'' تھا دوسرا ''مادیت''۔ باپ، بیٹا، روح القدس کی تثلیث کی طرح تہذیب، ترقی اور مادیت کی تثلیث بھی تین میں ایک اور ایک میں تین کے فارمولے پر قائم تھی۔ مغرب میں اس تثلیث کے معنی یہ تھے کہ تہذیب اگر کوئی ہے تو وہ مغربی تہذیب ہے جو اب تک کی انسانی ترقی کا حاصل ہے اور دوسری تہذیبوں سے اس بنا پر مختلف ہے کہ خالص سائنس کی ٹھوس بنیادوں پر قائم ہے۔ یہی وہ تہذیب تھی جسے پھیلانے کے لیے اہلِ مغرب بندوقیں اور توپیں لے کر ساری دنیا میں دوڑ پڑے۔ چناں چہ برصغیر میں سرسید اور ان کے معاصرین، تہذیب کا لفظ مغربی تہذیب ہی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں بھی اس لفظ کے یہی معنی ہیں:

نے ابلۂ مسجد ہوں، نہ تہذیب کا فرزند

..................

تہذیب کا کمال، شرافت کا ہے زوال

سرسید اور اقبالؔ میں فرق یہ ہے کہ سرسید اہلِ مغرب کے اس دعوے کو تسلیم کر لیتے ہیں کہ مغربی تہذیب ہی اصل تہذیب ہے۔ اس لیے سرسید کو برصغیر کی قومیں غیر مہذب نظر آنے لگتی ہیں، اور وہ انھیں بالخصوص مسلمانوں کو مغربی بنانے کی فکر میں پڑ جاتے ہیں۔ سرسید کے نزدیک مغربی ہونا مہذب اور ترقی یافتہ ہونے کی علامت ہے اس حد تک کہ انھیں انگریزوں کے کتے بھی ہندوؤں اور مسلمانوں سے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔ رہی مادیت تو سرسید اس کے ابتدائی سبق ''عقلیت'' کو قبول کر لیتے ہیں۔ اس کے مقابلے پر اقبالؔ مغرب کے ردِعمل کی دوسری منزل کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یعنی وہ مغربی تہذیب کے مقابلے پر اسلامی تہذیب کو اس دعوے کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ مغربی تہذیب دراصل خود مسلمانوں کے اثر سے پیدا ہوئی ہے۔ مغرب کی سائنس، جو ان کی ترقی کا سبب ہے، خود مسلمانوں ہی کی ایجاد تھی، اور اگر وہ ''خرافات'' اور ''روایات'' میں مبتلا ہو کر سو نہ جاتے تو مغرب کی طرح خود ترقی کی اس منزل پر پہنچ جاتے۔ مادیت کو البتہ اقبالؔ شدت کے ساتھ رد کرتے نظر آتے ہیں ----- مادیت کو بھی اور عقلیت پرستی کو بھی۔ مگر اقبالؔ پر تھیوسونی کا جو اثر پڑا ہے اس کا ذرا گہرا مطالعہ ہمیں بتا سکتا ہے کہ اقبالؔ کا یہ ردِعمل مغربیت ہی کی ایک شکل ہے۔ سرسید نے

مسلمانوں کو مغربی بنانے کی جو مہم شروع کی تھی، اقبالؔ اس کی اگلی منزل ہیں۔ اقبالؔ پر نطشے اور برگساں کا جو اثر ہے ہمیں اسے بھی اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ ممکن ہے کہ بعض لوگوں کو میرا یہ خیال خلافِ واقعہ معلوم ہو، کیوں کہ اقبالؔ شدت سے مغرب کی مخالفت کرتے نظر آتے ہیں۔ مگر ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ مغرب کا ردِعمل بھی مغربیت ہی کی ایک شکل ہے۔ مثلاً قوم پرستی کی تحریک مغربی استعمار کے خلاف تحریک آزادی بنتی ہے مگر قوم پرستی خود مغربیت ہی کا ایک شاخسانہ ہے۔ اقبالؔ کی مغربیت یہ ہے کہ وہ مغرب کی سائنس کو قبول کر لیتے ہیں جس کی بنیاد مادیت ہے۔ البتہ وہ اسلامی اخلاق کو قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ بہت زیادہ گہرائی میں جا کر دیکھا جائے تو اخلاق، وجدان اور جذبے پر اتنا زور جو اقبالؔ کے ہاں نظر آتا ہے، وہ بھی خالص مغربی تصورات کا نتیجہ ہے۔ بہ ظاہر یہ متضاد بات معلوم ہوتی ہے کہ وہ نئی مشرقیت (یا اسلامیت) جو ہمیں اقبالؔ اور ان کے ساتھ دوسرے بہت سے لوگوں میں ملتی ہے، خود مغربیت ہی کی ایک قسم ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ قوم پرستی کی تحریک کی طرح، مغرب کے تمام اثرات اپنی روح کو برقرار رکھتے ہوئے مظاہر میں مغرب کی ضد پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح مغرب کی ظاہرا مخالفت بھی مغربیت سے پیدا ہوتی ہے۔ ہم برصغیر میں پچھلے سو برس میں پیدا ہونے والے سیاسی، اخلاقی اور تہذیبی اثرات کا جائزہ لیں تو یہ حقیقت کھل کر ہمارے سامنے آجائے گی کہ مغرب کے خلاف یہ تمام ردِعمل مغربی اثرات کا پیدا کیا ہوا تھا۔ اقبالؔ مغربیت کی جس دوسری منزل کی نشان دہی کرتے ہیں، وہاں پہنچ کر تہذیب کا جن مشرقی زبان بولنے لگتا ہے، یعنی مغربی روح مشرقی پیکر میں حلول کر جاتی ہے اور وہ چیز جو اپنی اصل کے اعتبار سے قطعی ''بیرونی'' اور ''اجنبی'' تھی، ہمارے اندر سرایت کر کے یہ دھوکا دینے لگتی ہے کہ وہ ہماری اپنی ہے۔ اقبالؔ کی نواسلامیت اور نومشرقیت مغرب کے اسی عمل تاریخ سے پیدا ہوئی ہے۔

اقبالؔ کی زندگی ہی میں مغربیت کا اثر اپنی تیسری منزل میں داخل ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند تحریک اسی منزل پر پیدا ہوتی ہے۔ اب تہذیب، ترقی اور مادیت سرسید کی عقلیت اور اقبالؔ کی وجدانیت سے گزر کر اپنے سیدھے سادے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ تحریک اس بات کی علامت ہے کہ اب مغرب کا اثر ہمارے اندر گہرا اثر کر گیا ہے کہ ہم اپنی مکمل نفی کرنے کے باوجود اس دھوکے میں مبتلا رہ سکتے ہیں کہ ہم اپنے آپ کو ''ترقی'' دے رہے ہیں۔ یہ تحریک اپنی روح کے اعتبار سے خالص مغربی ہونے کے باوجود ہمیں یہ فریب دیتی ہے کہ ہم اپنی روایت سے نیا رشتہ جوڑ رہے ہیں اور اپنے ماضی کے بہترین عناصر کے امین ہیں۔ سرسید کے یہاں تہذیب اور ترقی کے معنی مغربی معاشرت اور مغربی تعلیم کے تھے۔ اقبالؔ کے یہاں تہذیب و ترقی کے معنی اسلامی اخلاق کو برقرار رکھتے ہوئے سائنس کو قبول کر لینا ہے۔ ترقی پسندوں کے یہاں تہذیب و ترقی کے معنی اپنے تمدن

کے سب سے رسمی اور ظاہری حصے کو قائم رکھتے ہوئے مادیت کو مان لینا ہے۔ مغربی اثر کی ان تینوں منزلوں کو نظر میں رکھا جائے تو سرسید کے رد و قبول کی وہ تمام صورتیں جو شبلی، اکبر، اقبال اور ترقی پسندوں کے یہاں ملتی ہیں۔ ان کے معنی روشن ہونے لگتے ہیں، اور پتا چلتا ہے کہ مغرب کی روح کس طرح چولے بدل بدل کر ہمیں دھوکا دیتی رہی ہے کہ ہم ترقی کی منزلوں میں مغرب کا ساتھ دینے کے باوجود مشرقیت کی طرف لوٹ رہے ہیں۔

آنند کے کمارسوامی نے لکھا ہے کہ مغربی تہذیب نے ہر اس تہذیب کو جو اس سے مختلف تھی اور صدیوں سے اپنے نام پر قائم تھی، اپنے زہریلے اثر سے اسی طرح ہلاک کردیا ہے جس طرح قابیل نے ہابیل کو ہلاک کیا تھا۔ لیکن وہ قابیل ہی کی طرح اس خون ناحق کو چھپانا بھی چاہتی ہے، اور اس کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ مقتول کی ممی بنا کر اسے تماشا گاہوں میں چلتا پھرتا دکھایا جائے تاکہ کسی کو یہ احساس ہی نہ ہونے پائے کہ وہ قتل ہوچکا ہے۔ چناں چہ جوں جوں مغربی اثر ہماری تہذیبی روح کو فنا کر رہا ہے اور مغربیت ہمارے اوپر مسلط ہوتی جارہی ہے۔ ہم نیشنل سینٹروں اور کلچرل تماشوں میں اپنی تہذیب کے خارجی مظاہر کی کٹھ پتلیاں نچاتے نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم اپنی جس تہذیب کو اپنی زندگی میں رد کرچکے ہیں اسے کھیل تماشا اور نمائش کے طور پر قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ یہ اپنی تہذیب سے محبت نہیں، اس سے ایک ایسا سفاکانہ مذاق ہے جو ہماری قاتلانہ ذہنیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ چناں چہ تہذیب، ثقافت اور کلچر کا شور بڑھتا جاتا ہے کہ ہم اپنی تہذیب، ثقافت اور کلچر سے اتنے ہی دور جاچکے ہیں------ لیجیے ہماری ایک آیت الکرسی سے تہذیب کے جن نے اتنی باتیں بتادیں، اب آگے کا وظیفہ پھر کبھی۔

○

# اقبال اور ہند اسلامی تہذیب

صاحب نے لکھا ہے کہ اگر ہم مذہب کا لفظ صرف جذباتی تاثر پیدا کرنے کے لیے نہ لیں اور اسے اس کی ٹھوس شکل میں دیکھیں تو یہ چار چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے {

(۱) عقائد (۲) عبادات (۳) رسوم اور (۴) ان تینوں میں جذبات کی آمیزش۔

اس کے ساتھ ہی اب پروفیسر کرار حسین کا ایک قول دیکھیے جس سے مذہب اور تہذیب کے رشتے پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہم جب مذہب کی بات کرتے ہیں تو اس کے عقائد، احکام، عبادات اور رسوم کو دیکھتے ہیں۔ لیکن جب تہذیب کا لفظ کہتے ہیں تو ہمیں یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ اس مذہب کا (انفرادی اور اجتماعی طور پر) انسانوں پر کیا اثر پڑتا ہے۔ گویا مذہبی تہذیب، مذہب اور انسانوں کے باہمی عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اب دونوں باتوں کو ملا کر ہند اسلامی تہذیب کے بارے میں کم سے کم لفظوں میں جو زیادہ سے زیادہ بات کہی جا سکتی ہے، وہ یہ ہے کہ یہ ایک مذہبی تہذیب تھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ تہذیب اساسی طور پر چند عقائد پر قائم تھی جو عبادات، اخلاق اور احکام کے ایک نظام سے وابستہ تھے اور پھر وہاں سے نیچے اتر کر معاشرت اور رہن سہن کی چھوٹی سے چھوٹی تفصیلات تک پھیلے ہوئے تھے۔ یوں یہ تہذیب ایک مکمل اکائی تھی جو سونے جاگنے، اٹھنے بیٹھنے، کھانے پینے سے لے کر موت اور پیدائش تک کے سارے اعمال کو ایک لڑی میں پروئے ہوئے تھی۔ چناں چہ ہم نے دیکھا کہ جیسے ہی یہ تہذیب ایک اجنبی تہذیب سے متصادم ہوئی اس میں اوپر سے نیچے تک ایک زلزلہ آ گیا اور اب تک کسی کی سمجھ میں یہ نہیں آ رہا ہے کہ کون سی چیز کو کس طرح سنبھالا جائے۔ چناں چہ ہند اسلامی تہذیب سے مغربی تہذیب کی آویزش

کے اوّلیں لمحے سے اب تک ہندی مسلمانوں کا اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس اجنبی تہذیب کے بارے میں ان کا رویہ کیا ہو؟

مسلمانوں کا ایک گروہ اپنی تہذیب کی کوئی بھی چیز چھوڑنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ یعنی اس کا رویہ یہ تھا کہ ہم مغربی تہذیب سے نہ کچھ لینا چاہتے ہیں نہ اس کے بدلے میں اپنے پاس سے کچھ دینا چاہتے ہیں۔ اس گروہ کے بارے میں آپ کچھ بھی کہیں لیکن اتنی بات ماننے کی ہے کہ وہ یہ بات وضاحت سے سمجھتا تھا کہ یہ دو تہذیبیں ایک دوسرے سے مل نہیں سکتیں۔ اور ان کو ملانے کی ہر کوشش کا مطلب اپنی تہذیب کی تباہی کے سوا اور کچھ نہیں ہوگا۔ ہمیں یہاں اس سے غرض نہیں ہے کہ یہ نقطۂ نظر صحیح تھا یا غلط؟ ابھی تو ہم صرف صورتِ حال کا جائزہ لے رہے ہیں۔ مسلمانوں کا دوسرا گروہ یہ دیکھ کر کہ ایک طرف الگ تھلگ رہنا ناممکن ہے اور دوسری طرف مغربی تہذیب کے اثرات کو بھی روکا نہیں جا سکتا، ایک اور نقطۂ نظر کا قائل ہوا کہ جتنا بچایا جا سکے، بچا لیا جائے اور جتنا قبول کیا جا سکے قبول کر لیا جائے۔ یہ وہی نقطۂ نظر تھا جسے حالیؔ نے ''خذ ما صفا ودع ما کدر'' کے اسلامی اصول کی روشنی میں پیش کیا۔ حالیؔ کے اس فارمولے سے جہاں ایک طرف یہ گنجائش نکلی کہ مغربی تہذیب کی جو چیزیں اچھی ہیں وہ لے لی جائیں اور جو بری ہیں وہ چھوڑ دی جائیں، وہاں خود اپنی تہذیب کے بارے میں یہ اصلاحی نقطۂ نظر آگے بڑھا کہ اس کی بھی صرف اچھی چیزوں کو برقرار رکھا جائے، اور بری چیزوں کو ترک کر دیا جائے۔ بطور ایک عملی نقطۂ نظر کے یہ فارمولا پہلے گروہ کے نقطۂ نظر کی نسبت زیادہ کامیاب ثابت ہوا۔ مگر اس نقطۂ نظر کی ایک خامی بھی تھی۔ وہ یہ کہ ہمیں اچھی چیزیں ضرور اختیار کر لینی چاہییں اور بری چیزیں ضرور چھوڑ دینی چاہییں، مگر اچھے برے کا فیصلہ کیسے ہو اور کون کرے۔ چناں چہ اب ہم دیکھتے ہیں کہ ہر شخص کے پاس اپنی پسندیدہ اور ناپسندیدہ چیزوں کی فہرستیں ہیں۔ اور آپس میں مناظرے ہو رہے ہیں کہ کون چیز سچ مچ اچھی ہے اور کون چیز سچ مچ بری۔ ایک زمانے میں یہ مناظرے اتنے زوروں سے چلے کہ ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے مسلمانوں کے پاس اس کے سوا اور کوئی کام نہیں رہ گیا ہے۔ ان مناظروں کے موضوعات کچھ اس قسم کے تھے: انگریزی زبان سیکھنی چاہیے یا نہیں؟ انگریزی لباس پہننا چاہیے یا نہیں؟ انگریزوں کی طرح چھری کانٹے سے کھانا چاہیے یا نہیں؟ انگریزوں کی طرح عورتوں کو بے پردہ رکھنا چاہیے یا نہیں۔ اب چوں کہ یہ بحثیں ایک مذہبی تہذیب کے پس منظر میں ہو رہی تھیں، اس لیے لوگ ان سوالات کو مذہبی سوالات سمجھتے تھے۔ دراصل وہ یہ جاننا چاہتے تھے کہ ان کا مذہب انھیں ان باتوں سے روکتا ہے یا نہیں؟ بہرحال ان بحثوں اور مناظروں میں طرفین کے استدلال کا نتیجہ یہ نکلا کہ خاموشی سے یہ مان لیا گیا کہ وہ تہذیبی اور تمدنی اوضاع جو رسوم و رواج اور دوسری معاشرتی شکلوں میں اب تک مذہب کا جزو سمجھے جاتے

تھے، وہ مذہب کا جزو نہیں ہیں۔ دوسرے لفظوں میں روایتی مذہبی تہذیب کا ایک حصہ تہذیب سے الگ ہوگیا، اور خود مذہب کو بھی رسوم سے الگ کرلیا گیا۔ یہ ابتدا تھی۔ اس کے بعد ہم دیکھتے ہیں جیسے جیسے مغربی تہذیب ہمارے اندر جگہ پیدا کرتی گئی، ہماری تہذیب اور انجام کار مذہب کے بہت سے عناصر اس کے لیے جگہ خالی کرتے گئے، مثلاً جیسا کہ آپ دیکھ چکے ہیں، پہلے مرحلے پر کہا گیا کہ رسوم کا مذہب سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ دوسرے مرحلے پر کہا گیا کہ فقہ کی تقلید بھی ضروری نہیں ہے اور احادیث اور قرآن کی روشنی میں کوئی بھی فیصلہ کیا جاسکتا ہے۔ پھر احادیث کی حجت سے بھی انکار کیا گیا اور کہا گیا کہ ہمارے لیے صرف قرآن کافی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ روایتی مذہبی تہذیب کی روح نے اپنی زمانی و مکانی تشکیل کے لیے جتنے ادارے اور عوامل پیدا کیے تھے، ان سب کا انکار کیا جانے لگا۔ سرسید سے غلام احمد پرویز تک وہ تمام اشخاص و افراد جو روایتی مذہبی تہذیب میں ان تبدیلیوں کے نمائندے ہیں، ہمیں ان سب میں ایک گہرا اضطراب کام کرتا نظر آتا ہے۔ دراصل اس اضطراب کے پیچھے جو ہول ناک حقیقت چھپی ہوئی ہے، وہ یہ ہے کہ جس تبدیلی کو ظاہر بین نگاہیں ایک معمولی قسم کی ظاہری تبدیلی سمجھتی ہیں، وہ ہمارے اندر اتر کر ہمیں اتنی گہرائیوں میں بدل رہی ہے کہ حساس لوگ یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ یہ تبدیلی ہماری کسی چیز کو اپنی جگہ باقی نہیں چھوڑے گی۔ زیادہ اصطلاحی لفظوں میں یوں کہنا چاہیے کہ ہم ایک سکونی تہذیب سے ایک حرکی تہذیب میں داخل ہوگئے ہیں۔ اور اس تہذیب کی روح ہمیں ہر وہ چیز چھوڑنے پر مجبور کر رہی ہے جو ہمیں تغیر یا حرکت سے روکتی ہے۔ خواہ وہ رسوم ہوں یا فقہ ہو یا احادیث ہوں اور آخر میں چپکے سے یہ بھی کہ خواہ قرآن ہو۔ حرکی تہذیب کا یہی وہ دستور جو سب سے پہلے اقبالؔ کے ذہن میں واضح ہوا اور تاریخی اعتبار سے بالکل اپنے ٹھیک وقت پر وہ اسلامی تہذیب بلکہ خود اسلام کے ایک عظیم فکری نمائندے کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں، اور تشکیلِ جدید کی بنیاد رکھتے ہیں۔

جن لوگوں نے اقبالؔ کے کلام اور بالخصوص ''تشکیلِ جدید الٰہیات'' کا مطالعہ کیا ہے وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ اقبالؔ کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ مغربی تہذیب کی آمد سے جو مخصوص صورت حال پیدا ہوئی ہے اسے پیش نظر رکھ کر اسلام اور اسلامی تہذیب میں اصول حرکت کو بیان کیا جائے۔ اب اقبالؔ یہ بھی جانتے تھے کہ مغرب کی مسیحی تہذیب خود ایک سکونی تہذیب تھی۔ اور جدید مغربی تہذیب اس سکون پرستی سے آزاد ہوئی ہے تو علوم جدیدہ یا سائنس کی بدولت۔ دوسرے لفظوں میں عقلِ استقرائی اور عملِ اختیاری کے آزادنہ ارتقا کے باعث۔ چناں چہ اقبالؔ کا حقیقی مسئلہ یہ تھا (۱) حرکت (۲) عقلِ استقرائی اور (۳) عملِ اختیاری کی روشنی میں اسلامی تہذیب اور اسلام کی حقیقت کو از سرِ نو متعین کیا جائے۔ اقبالؔ نے اس صورتِ حال کا جو تجزیہ کیا ہے اور اس کی روشنی میں

اسلام اور اسلامی تہذیب کی جو حقیقت بیان کی ہے آپ اس سے اختلاف کریں یا اتفاق، لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ کہ سرسید، حالؔی، شبلؔی، اکبر اور دوسرے مسلمان اہلِ فکر نے اس صورتِ حال کو اس طرح نہیں سمجھا تھا جس طرح اقبالؔ نے سمجھا۔ اقبالؔ سے پہلے ان بزرگوں کے یہاں نئی صورتِ حال صرف چند تمدنی اوضاع اور معاشرتی مسائل کے تغیر و تبدل کا مسئلہ ہے جب کہ خود اقبالؔ نے بہت وضاحت سے محسوس کرلیا کہ صورتِ حال کی ایسی سطحی تعبیرات سے کام نہیں چلے گا اور ہمیں زیادہ گہرائی میں اتر کر یہ دیکھنا پڑے گا کہ کیا اسلام اور اسلامی تہذیب اپنی روح کے اعتبار سے مغربی تہذیب کو قبول کرسکتے ہیں یا نہیں۔ اور قبول کرسکتے ہیں تو کس طرح؟ دوسرے لفظوں میں اقبالؔ نے یہ بات سمجھ لی تھی کہ مغربی تہذیب ہمارے اندر جو تبدیلیاں لا رہی ہے ان کا تقاضا صرف اتنا نہیں ہے کہ کوٹ پتلون، چھری کانٹے، کیک اور کوکا کولا کا جواز پیدا کرلیا جائے بلکہ اس کا تقاضا یہ ہے کہ حیات و کائنات، زمان و مکان، افعال اور فطرت، روح اور مادے کے ان تصورات پر، جو روایتی مذہبی تہذیب میں موجود تھے، ان پر نظرِ ثانی کی جائے اور ان کو از سرِ نو اس طرح متعین کیا جائے کہ وہ مغربی تہذیب کی حقیقی ترقی کو اپنے اندر جذب کرسکیں۔ مختصر لفظوں میں اقبالؔ کے نزدیک مغربی تہذیب کا چیلنج ایک نئی الٰہیات کی تشکیل کا مطالبہ کر رہا تھا۔

اقبالؔ نے تشکیلِ جدید میں جس نئی الٰہیات کی بنیاد رکھی ہے اس کے پیچھے اقبالؔ کے دو بنیادی تصورات کام کر رہے ہیں۔ (۱) اقبالؔ یہ جانتے ہیں کہ نیا انسان ''محسوس'' کا خوگر انسان ہے جسے اس قسم کے فکر کی عادت ہوگئی ہے جس کا تعلق اشیا اور حوادث کی دنیا سے ہے۔ جس سے اقبالؔ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اس انسان سے تعلق پیدا کرنے کے لیے ایک ایسے منہاج کی ضرورت ہے جو نفسیاتی اعتبار سے اس ذہن کے قریب تر ہو جو گویا محسوس کا خوگر ہو چکا ہے تاکہ وہ آسانی سے اسے قبول کرلے۔ اقبالؔ کے نزدیک یہ کام اس قسم کے لوگ بالکل نہیں کرسکتے جو ''عصرِ حاضر کے ذہن سے بالکل بے خبر ہیں۔'' اور اس لیے موجودہ دنیا کے افکار اور تجربات سے کوئی فائدہ نہیں اٹھا سکتے۔ (۲) پرانا طریقۂ کار اس لیے بے کار ہے کہ ''الٰہیات کے وہ تصورات، جن کو اب ایک ایسی مابعدالطبیعیات کے الفاظ و مصطلحات میں پیش کیا جاتا ہے جو مدت ہوئی عملاً مردہ ہو چکی ہے، ان لوگوں کی نظر میں بے کار ہیں جن کا ذہنی پس منظر یکسر مختلف ہے۔'' چناں چہ ان دونوں حقیقتوں کے پیشِ نظر اقبالؔ کہتے ہیں: ''ہم مسلمانوں کو ایک بہت بڑا کام درپیش ہے۔ ہمارا فرض ہے کہ ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کیے بغیر اسلام پر بہ حیثیت ایک نظامِ فکر از سرِ نو غور کریں۔'' اب چوں کہ عصرِ حاضر کے انسان سے وہ انسان مراد ہے جو مغربی تہذیب سے پیدا ہوا ہے، اس لیے اقبالؔ کی نئی الٰہیات کی تشکیل کی کوشش کا حقیقی مقصد مغربی اور اسلامی تہذیب کے درمیان مشترکہ عناصر کی جستجو ہے۔ اور وہ

یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اسلام اور اسلامی تہذیب میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو ''محسوس کے خوگر'' انسان کے ذہن کے مطابق نہ ہو۔ مجھے افسوس ہے کہ اسلامی تہذیب کے بارے میں میرے ذاتی خیالات کچھ اس قسم کے ہیں جن سے اقبال کی تائید نہیں ہوتی۔ لیکن اقبال کی تشریح کرتے ہوئے میں یہاں صرف اس مسئلے پر گفتگو کر رہا ہوں کہ اگر ہمیں مغربی تہذیب کو قبول کرنا ہے یا اپنے اندر جذب کر کے اس سے فائدہ اٹھانا ہے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمیں اقبال ہی کے ساتھ چل کر اسلامی اور مغربی تہذیب کی روح میں اتر کر ان کی ہم آہنگی کو الہیاتی بنیادوں پر ثابت کرنا پڑے گا۔ ''تشکیلِ جدید'' انھی معنوں میں ایک ایسا زبردست کارنامہ ہے جسے جدید اسلام کی بائبل کہنا چاہیے۔

آیئے، اب اختصاراً لیکن احتیاط کے ساتھ حرکت، عقلِ استقرائی اور عملِ اختیاری کے سلسلے میں اقبال کے چند بنیادی تصورات کا جائزہ لینے کی کوشش کریں۔ اقبال نے ''تشکیلِ جدید'' کے چھٹے خطبے ''الاجتہاد فی الاسلام'' میں اصولِ حرکت پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

اسلام کے نزدیک حیات کی روحانی اساس ایک قائم و دائم وجود ہے جسے ہم اختلاف و تغیر میں جلوہ گر دیکھتے ہیں۔ اب معاشرہ حقیقتِ مطلقہ کے اس تصور پر مبنی ہے تو پھر یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنی زندگی میں ثبات و تغیر، دونوں خصوصیات کا لحاظ رکھے اس کے پاس کچھ تو دوامی اصول ہونا چاہئیں جو حیاتِ اجتماعیہ میں نظم و ضبط قائم رکھیں کیوں کہ مسلسل تغیر کی اس بدلتی ہوئی دنیا میں ہم اپنا قدم مضبوطی سے جما سکتے ہیں تو دوامی اصولوں ہی کی بدولت۔ لیکن دوامی اصولوں کا یہ مطلب تو ہے نہیں کہ اس سے تغیر اور تبدیلی کے جملہ امکانات کی نفی ہو جائے۔ اس لیے کہ تغیر وہ حقیقت ہے جسے قرآن پاک نے اللہ تعالیٰ کی ایک بہت بڑی آیت ٹھہرایا ہے۔ اس صورت میں تو ہم اس شے کو، جس کی فطرت ہی حرکت ہے، حرکت سے عاری کر دیں گے۔

اقبال کے نزدیک اس سوال کا کہ اسلام کی ہیئتِ ترکیبی میں وہ کون سا عنصر ہے جو اس کے اندر حرکت اور تغیر قائم رکھتا ہے؟ جواب ہے ''اجتہاد'' لیکن اقبال اس حقیقت سے واقف ہیں کہ جس معاشرے سے وہ خطاب کر رہے ہیں وہ ایک تقلیدی معاشرہ ہے۔ اس لیے انھیں شکایت ہوتی ہے کہ اہلِ سنت والجماعت ایک طرف تو نظری طور پر اجتہاد کی ضرورت سے انکار نہیں کرتے۔ لیکن دوسری طرف عملاً اس کی اجازت بھی نہیں دیتے۔ آگے چل کر یہ شکایت تعجب میں بدل جاتی ہے اور وہ یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ وہ نظامِ قانون، جس کی بنیادیں قرآن پر استوار ہیں جو زندگی کو متحرک اور متغیر قرار دیتا ہے اس میں ایسی جمود پسندی کیسے پیدا ہوئی؟ ذرا سی دیر میں اقبال اس کی وجوہ عباسی عہد کی عقلیت پرستی کے خلاف ردِعمل، رہبانی تصوف کی نشو و نما اور بغداد کی تباہی میں ڈھونڈ لیتے ہیں اور اپنے مخصوص انداز میں ان کی تنقید کرتے ہوئے، جو غلط ہو سکتی ہے مگر سطحی کبھی نہیں ہوتی، اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

اندریں صورت مسلمانوں کا آزاد خیال طبقہ اگر اس امر کا دعوے دار ہے کہ اسے اپنے تجربات، علیٰ ہذا زندگی کے بدلتے ہوئے احوال وظروف کے پیشِ نظر فقہ و قانون کے بنیادی اصولوں کی از سرِ نو تعبیر کا حق پہنچتا ہے تو میرے نزدیک اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو غلط ہو۔

اقبالؔ کے نزدیک مسلمانوں کے آزاد خیال طبقے کا یہ مطالبہ قرآنِ حکیم کے عین مطابق ہے۔ اب چوں کہ زندگی کے بدلتے ہوئے احوال وظروف وہی ہیں جو مغربی تہذیب کی آمد سے پیدا ہوئے ہیں، اس لیے اس خیال کا سیدھا سادا ترجمہ یہ ہے کہ مسلمان اپنے معاشرے اور قانون میں ایسی تبدیلیاں کر سکتے ہیں جو مغربی تہذیب کے تقاضوں کے مطابق ہوں۔ چناں چہ مغربی اثرات کے تحت ترکی میں جو تغیرات رونما ہوئے، ان کا کسی قدر تفصیل سے ذکر کرتے ہوئے اقبالؔ اس تحریک کا جو حریت و آزادی کے نام سے عالمِ اسلام میں پھیل رہی ہے، دل سے خیر مقدم کرتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی شکایت کہ ہندی مسلمان ضرورت سے زیادہ قدامت پسند ہونے کی بنا پر ذرا ذرا سی بات کا برا مانتے ہیں اور معمولی معمولی چیزوں پر بگڑ جاتے ہیں۔ اقبالؔ کے اس پورے استدلال، شکایت اور تعجب میں ہمارے کام کی صرف اتنی بات ہے کہ مغربی اثرات کے تحت اب تک ہم اپنے لباس، کھانے پینے کے طریقے، رسوم و آداب تو چھوڑ ہی چکے تھے، اب تقلیدی فقہ بھی جا رہا تھا۔ یعنی ہم ہند اسلامی تہذیب اور روایتی اسلام سے جو مغربی تہذیب کی آمد سے پہلے ہندی مسلمانوں کا مذہب تھا، ایک قدم اور دور ہٹ رہے تھے۔

اقبالؔ نے یہ کہہ کر کہ حقیقی اسلام تغیر و حرکت کا مخالف نہیں بلکہ اپنے تصورِ حقیقت میں اس کو جگہ دیتا ہے، روایتی مذہب کو ایک طرح سے غیر حقیقی اسلام قرار دیا ہے۔ یہاں ہم عہدِ جدید کے مذہبی نظریات کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں کہ ان کے نظریہ سازوں کے پاس مذہب کا ہمیشہ ایک ذاتی تصور ہوتا ہے جو اس مذہب سے مختلف ہوتا ہے جو معروضی طور پر معاشرے میں موجود تھا۔ چناں چہ ہر نظریہ ساز حقیقی اسلام کے نام پر ایک ایسی چیز پیش کرتا ہے جو صرف اس کے اپنے ذہن کی پیداوار ہوتی ہے۔ اس کا نتیجہ جیسا کہ ہونا چاہیے، ہمیشہ یہ نکلتا ہے کہ ہر شخص کا مذہب اس کا شخصی مذہب بن جاتا ہے یا ان چند لوگوں کا جو اس کے ہم خیال ہوں۔ سرسید، ابوالکلام آزاد، علامہ مشرقی، غلام احمد پرویز کا حقیقی اسلام ایسے ہی شخصی تصورات کا مجموعہ ہے۔ بہر حال اقبالؔ کے نزدیک ہند اسلامی تہذیب کا غیر حقیقی اسلام تین چیزوں کا پیدا کردہ تھا۔ (۱) یونانیت (۲) مجوسیت یا عجمیت (۳) وہ جمود جو مسلمانوں کے قوی عمل میں ضعف کی وجہ سے پیدا ہوا۔ اب یونانیت کے بارے میں اقبالؔ کا یہ خیال تھا کہ یہ قطعی طور پر اسلام کی حقیقی روح کے منافی ہے۔ اس کی اقبالؔ نے دو وجہیں بیان کی ہیں۔ (۱) یونانیت زندگی اور کائنات کا ایک سکونی تصور رکھتی ہے۔ جب کہ حقیقی اسلام

کائنات کا حرکی تصور پیش کرتا ہے۔ (۲) یونانیت ''محسوس'' سے گریز کر کے تجریدیت پرستی اور اس کے لیے الگ تھلگ تفکر میں مبتلا ہے جب کہ اسلام محسوس کو مجرد پر فوقیت دیتا ہے اور زندگی کی تکمیل عمل میں دیکھتا ہے۔ اسی طرح مجوسیت یا عجمیت پر اقبال کا اعتراض یہ ہے کہ یہ ثنویت پرستی میں مبتلا ہو کر خیر و شر، یا روح و مادہ، یا حیاتِ اخروی و حیاتِ دنیاوی کو الگ الگ کر دیتی ہے اور اس لیے دنیا سے فرار اور رہبانیت کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ اقبال کے نزدیک عجمی تصوف اسی روحِ عجمیت کا مظہر ہے۔ اقبال کا خیال ہے کہ مسلمانوں کے قوی عمل میں ضعف پیدا ہونے کی وجہ سے یونانیت اور عجمیت کے اثرات ان میں سرایت کر گئے۔ اور وہ اسلام کی حقیقی روح سے دور ہو گئے۔ چناں چہ اقبال کے نزدیک حقیقی اسلام تک پہنچنے کے لیے یونانیت اور عجمیت دونوں سے آزاد ہونا ضروری ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ حقیقی اسلام کیا ہے؟

''تشکیلِ جدید'' کے پانچویں خطبے ''اسلامی ثقافت کی روح'' میں اقبال نے دو بہت بنیادی مسائل پر بحث کی ہے۔ اس میں سے ایک شعورِ نبوت اور شعورِ ولایت کا فرق ہے اور دوسرا ختمِ نبوت کا عقیدہ۔ شعورِ نبوت اور شعورِ ولایت کے فرق کے ذریعے اقبال نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ نبی، ولی یا صوفی کے برعکس حقیقتِ مطلقہ تک رسائی حاصل کر کے وہیں رک نہیں جاتا بلکہ دنیا میں واپس آتا ہے تاکہ دنیا کو اپنے روحانی تجربے کے مطابق بدل سکے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نبی حقیقتِ مطلقہ میں کھو جانے کے بجائے اس کو اپنے اندر جذب کر کے حقیقتِ خارجی کو تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے نبی، ولی یا صوفی کے ''ذکر و فکر'' کے بجائے دنیائے عمل کو اپنی جولان گاہ بناتا ہے۔ اس سے اقبال یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ اسلامی ثقافت اپنی روح کے اعتبار سے ''عملی'' اور انقلابی ہے۔ ختمِ نبوت کے عقیدے سے ''اقبال کے نزدیک'' اسلام نے یہ ظاہر کرنا چاہا ہے کہ اب انسان کسی مافوق الفطرت رہنمائی کے بجائے اپنی عقل کے مطابق عمل کرے گا۔ اقبال کے اصل الفاظ ملاحظہ فرمایئے:

> وارداتِ باطن کی کوئی بھی شکل ہو ہمیں بہر حال حق پہنچتا ہے کہ عقل و فکر سے کام لیتے ہوئے اس پر آزادی کے ساتھ تنقید کریں۔ اس لیے اگر ہم نے ختمِ نبوت کو مان لیا تو گویا عقیدۂ یہ بھی مان لیا کہ اب کسی شخص کو اس دعوے کا حق نہیں پہنچتا کہ اس کے علم کا تعلق چوں کہ کسی مافوق الفطرت سرچشمے سے ہے، لہٰذا ہمیں اس کی اطاعت لازم ہے۔''

اس اقتباس میں لفظ ''اب'' بہت اہم ہے۔

اس لفظ کو ذہن میں رکھیے اور اس کے ساتھ اقبال کے اس خیال پر کہ ''اسلام کا ظہور'' استقرائی عقل کا ظہور ہے تو اس کی کیا وجہ ہے کہ عقلِ استقرائی نبوت ہی تسلیم کرے جو اسے آگے چل کر

ختمِ نبوت کے عقیدے کو ماننا پڑے۔ اقبال نے شاید اس پر غور نہیں کیا کہ عقلِ استقرائی اپنی فطرت اور منہاج، دونوں کے اعتبار سے نبوت کو تسلیم کرنے سے قاصر ہے اور اس میں ''اب'' یا ''جب'' کا سوال نہیں ہے۔ وہ تو جب بھی بروئے کار آئے گی وارداتِ باطن کی ہر شکل پر خواہ وہ کسی زمانے میں بھی رونما ہوئی ہو، آزادی کے ساتھ تنقید کرے گی۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ وہ کسی بھی زمانے کی مافوق الفطرت رہنمائی کو تسلیم نہ کرے گی۔ جیسا کہ مغرب میں عقلِ استقرائی کی ترقی نے ثابت کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ختمِ نبوت کی یہ تعبیر درست ہے تو عقلِ استقرائی کے لیے قرآن کی اتھارٹی بھی باقی نہیں رہے گی۔

ہم اوپر بیان کر چکے ہیں کہ اقبال کا حقیقی مسئلہ یہ تھا کہ (۱) حرکت (۲) عقلِ استقرائی، اور (۳) عملِ اختیاری کی روشنی میں جو سائنس کی بنیاد ہیں، اسلامی تہذیب اور اسلام کی حیثیت از سرِ نو متعین کی جائے۔ اب تک اقبال حرکت اور عقلِ استقرائی کو اسلام کا بنیادی تصور ثابت کر چکے ہیں۔ اب باقی رہ گئی اختیاریت۔ اختیاریت کی اصل اساس ''محسوس'' کا تجربہ اور مشاہدہ ہے۔ اقبال ''تشکیلِ جدید'' کے دوسرے خطبے ''مذہبی مشاہدات کا فلسفیانہ معیار'' میں کہتے ہیں:

> طبیعاتِ حاضرہ کو ٹھیک ٹھیک سمجھنے کے لیے یہ جان لینا ضروری ہے کہ مادہ ہے کیا؟ طبیعات ایک اختیاری علم ہے اور اس کا تعلق موجوداتِ خارجی یعنی ان حقائق کے مطالعے سے، جن کا ادراک ہم اپنے حواس کے ذریعے کرتے ہیں۔ گویا یہ محسوس مظاہر ہیں جس سے اُس کے مطالعے کی ابتدا ہوتی ہے اور ان ہی محسوس مظاہر پر اس کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔

اقبال نے اسلام کی روح کو اختیاری کہا ہے اس لیے وہ بار بار ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اسلام یونانیت کے برعکس ادراک بالحواس پر بڑا زور دیتا ہے۔ اس کی دلیل میں وہ لکھتے ہیں کہ ''قرآن نے سمع و بصر کا شمار اللہ تعالیٰ کے گراں قدر انعامات میں کیا ہے۔'' اور اس سے بھی آگے یہ کہ قرآن اپنی اختیاری روح کو ظاہر کرنے کے لیے بار بار فطرت کے مشاہدے پر زور دیتا ہے۔ تشکیل کے پہلے خطبے ''علم اور مذہبی مشاہدات'' کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے:

> قرآن پاک نے فطرت کے مشاہدے میں غور و فکر کی ترغیب دلائی تو اس لیے کہ ہم اس حقیقت کا شعور پیدا کریں جس کی عالمِ فطرت کو اس نے ایک آیت ٹھہرایا ہے۔ لیکن یہاں توجہ طلب قرآن مجید کی وہ اختیاری روش ہے جس سے مسلمانوں کے اندر عالمِ واقعیت کا اقرار پیدا ہوا اور جس کی بدولت انھوں نے علومِ جدید کی بنیاد ڈالی۔ پھر یہ امر کہ اختیار اور مشاہدے کی روح کو اس زمانے میں بیدار کیا گیا جو ذاتِ الٰہی جستجو میں مرئی کو بے حقیقت

سمجھتے ہوئے سرے سے نظر انداز کر چکا تھا، کوئی معمولی واقعہ نہیں۔

آخر میں حاصلِ کلام یہ ہے:

> مذہب نے تو سائنس سے بھی زیادہ اس بات پر زور دیا ہے کہ ہم اپنی مذہبی زندگی میں ٹھوس حقائق سے مس پیدا کریں۔ ان میں کوئی نزاع ہے تو یہ نہیں کہ ایک کی بنا محسوسات کے مشاہدے پر ہے اور دوسرا ان سے بے تعلق ہے۔

یوں لامتناہی مباحث اور دلیلوں کے ذریعے اقبالؔ ثابت کرتے ہیں کہ ''اسلام ایک ایسا مذہب ہے جو اپنی روح کے اعتبار سے عملی، عقلی اور اختیاری ہے۔ اور اس کے یہی وہ عناصر ہیں جو اسے مغربی تہذیب اور عہدِ حاضر کے انسان سے ہم آہنگ بناتے ہیں۔'' چناں چہ اقبالؔ کے نزدیک مغربی تہذیب دراصل اسلامی تہذیب ہی کے بعض پہلوؤں کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ افسوس کہ عقلِ استقرائی کے تقاضوں کی طرح اقبالؔ یہاں بھی ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ پھر مغربی تہذیب ہی کو، جو اسلامی تہذیب ہی کے بعض پہلوؤں کی ترقی یافتہ صورت ہے، کلیتاً کیوں قبول نہ کرلیا جائے، اور اس کی ایک غیر ترقی یافتہ یعنی اسلامی شکل کو کیوں برقرار رکھا جائے؟ اس کے ساتھ ہی وہ قرآنِ حکیم کے ان ارشادات کو بھی نظر انداز کر دیتے ہیں جن میں ان قوموں کو، جن کی نظر محسوسات سے آگے نہیں جاتی، گونگا، بہرا اور اندھا کہا گیا ہے۔ یعنی اندھا وہ نہیں ہے جو مرئی کو بے حقیقت سمجھ کر ذاتِ الٰہ کی جستجو کرتا ہے بلکہ اندھا وہ ہے جو 'ادراک بالحواس' کے فریب میں آکر ذاتِ الٰہ کی جستجو سے محروم ہو جاتا ہے۔ ان معنوں میں جدید سائنس جس سے اسلام کی مطابقت کے لیے اقبال اتنی تکلیف اٹھا رہے ہیں، ''اندھوں کا علم'' ہے۔ بہرحال جہاں تک اقبال کے دلائل کا تعلق ہے، اسلام اور سائنس کی روح ایک ہے۔ چناں چہ یہ اسلام ہی ہے جس نے انسان کو تسخیرِ فطرت کا سبق پڑھایا ہے جو سائنس کا مقصود ہے۔ مسلمان یونانیت اور عجمیت میں مبتلا ہو کر اسلام کی اس اصل روح کو بھول بیٹھے اور خرافات و روایات کا شکار ہو گئے۔ اس لیے مسلمانوں کے لیے فرنگیوں کی سائنس رد کرنے کی چیز نہیں ہے بلکہ پوری کشادہ دلی سے قبول کر لینے کی چیز ہے کیوں کہ یہ انھی کے اسلاف کی متاعِ گم گشتہ ہے اور اسے دوبارہ حاصل کرنا کسی نئی چیز کو پانا نہیں ہے بلکہ اپنی ہی چیز کو واپس لانا ہے۔

ممتاز حسین نے اپنے ایک مضمون میں حالیؔ کی قسطنطیت پر طنز کرتے ہوئے لکھا تھا کہ شیطان کی ایجادات ہپ ہپ اور شیطان کا علم تھو تھو لیکن اقبالؔ پر شاید وہ یہ اعتراض نہ کرسکیں۔ وہ ہمیں بتاتے ہیں کہ فرنگیوں کی سائنس نے اپنی ابتدا میں اپنی بنیاد جس مادیت پر رکھی تھی، جدید طبیعات خود اسے رد کر رہی ہے۔ اور اس نے مادے کے اس تصور کو بالکل خیر باد کہہ دیا ہے جس کی مدد سے اس نے روحانیت کے خلاف لڑائی لڑی تھی۔ دل چاہتا ہے کہ اقبالؔ ہمیں یہاں یہ بھی بتا دیتے

کہ جدید سائنس اس نئی مغربی تہذیب و مادیت کورد کرنے کے بعد کب اسلام قبول کر رہی ہے؟

میرے ذاتی اختلافات سے قطعِ نظر اس میں کوئی شک نہیں کہ اسلامی تہذیب کا یہ تصور اقبال کے تمام پیش روؤں سے زیادہ مضبوط بنیادوں پر مغربی تہذیب سے اس کی ہم آہنگی کا دروازہ کھولتا ہے اور اس کے ساتھ ہی وہ اضطراب بھی کچھ تسکین پاتا ہے جو ہند اسلامی تہذیب اور مغربی تہذیب کے تصادم سے ان لوگوں کے دل میں پیدا ہوتا ہے جو ایک طرف روایتی ہند اسلامی تہذیب سے بھی نا مطمئن ہیں اور دوسری طرف مغربی تہذیب سے بھی خوف زدہ۔ حالی نے خذ ما صفا ودع ما کدر کا جو اصول قائم کیا تھا، اس کی روشنی میں سر سید سے اقبال تک ہم مغربی تہذیب کی درج ذیل چیزیں قبول کر چکے ہیں۔ کوٹ پتلون، چھری کانٹا، کیک، پیسٹری اور کوکا کولا، کاسمیٹکس، ریڈیو، ٹیلی وژن، ٹیلی فون، ریفریجریٹر وغیرہ۔ یعنی سائنسی ایجادات، زبان اور نظام تعلیم، بے پردگی اور اس سے پیدا ہونے والے معاشرتی اسالیب اور آخر میں خود سائنس۔ اس کے بدلے میں ہمیں جو کچھ دینا پڑا ہے اس کی فہرست یہ ہے: رسوم، معاشرتی اوضاع، اخلاق وآداب، فقہ وحدیث۔ باقی رہ گئے عقائد تو آخر میں تشکیلِ جدید کے آخری خطبے ''کیا مذہب کا امکان ہے'' کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> عصرِ حاضر کا انسان اگر پھر سے وہ اخلاقی ذمہ داری اٹھا سکے گا جو علوم جدیدہ کے نشو ونما نے اس پر ڈال رکھی ہے تو صرف مذہب کی بدولت۔ یوں ہی اس کے اندر ایمان و یقین کی اس کیفیت کا احیا ہوگا جس کی بدولت وہ اس زندگی میں ایک شخصیت پیدا کرتے ہوئے آگے چل کر بھی اسے محفوظ و برقرار رکھ سکے گا۔ اس لیے کہ مذہب، یعنی جہاں تک مذہب کے مدارج عالیہ کا تعلق ہے، نہ تو محض عقیدہ ہے نہ کلیسا نہ رسوم وظواہر۔

مذہب کی تعریف بیان کرتے ہوئے ہم نے اس کے جو عناصرِ چہارگانہ بتائے تھے، اقبال نے مذہب کے مدارجِ عالیہ میں ان سب کی نفی کر دی ہے۔ اب ایک آخری چیز رہ گئی ہے — جذبات! (اقبال کے الفاظ میں ''ایمان ویقین'' کی کیفیت) یعنی مغربی تہذیب کو پوری طرح جذب کر کے ہمارے پاس روایتی ہند اسلامی تہذیب کی صرف ایک چیز باقی رہ جائے گی۔ وہ یہ کہ ہم مغرب کے رنگ میں رنگنے کے بعد دھواں گاڑی میں بیٹھیں گے، کوکا کولا پئیں گے، عقلِ استقرائی پر ایمان لائیں گے اور محسوس کے خوگر ہو کر ماورائے محسوس کا انکار کریں گے اور اس کے باوجود جذباتی طور پر خود کو مسلمان کہتے رہیں گے۔

(''نیا دور'' کراچی، شمارہ ۲۵۔۲۶)

○

# اسلامی تہذیب، جدید تہذیب اور ادب

(۱) ہم ایک ایسے معاشرے میں رہ رہے ہیں جس میں شعر و ادب کی اہمیت نہ ہونے کے برابر ہے۔ شعر و ادب کے بارے میں معاشرے کا رویہ اس روایتی دیہاتی زمین دار کی طرح کا ہے جو شعر و ادب کو خوب صورت لفظوں کا کھیل سمجھتا ہے جس کی کوئی سنجیدہ اہمیت نہیں ہے۔

(۲) ہمارے پرانے معاشرے میں شعر و ادب کو ایک سنجیدہ اہمیت کی چیز سمجھا جاتا تھا۔ اعلیٰ طبقات جو تہذیب و ثقافت کے نگران کی حیثیت رکھتے تھے شعر و ادب کو اعلیٰ ترین مہذب زندگی کا لازمہ سمجھتے تھے اور ان کے اثر سے معاشرے کی نچلی سطح تک ان کا احترام کیا جاتا تھا۔

(۳) موجودہ معاشرے میں ادب کی بے اہمیتی کا زہر خود ان لوگوں میں سرایت کر گیا ہے جو شعر و ادب سے براہ راست تعلق رکھتے ہیں۔ چناں چہ حالی کے وقت سے ہمیں یہ سوال بری طرح ستا رہا ہے کہ شعر و ادب کی کیا اہمیت ہے؟ اس کے نتیجے کے طور پر ہم شعر و ادب کی غرض و غایت متعین کرنے کے لامختتم عمل میں مبتلا ہیں جس کا حاصل ایک انتشار ذہنی کے سوا کچھ نہیں ہے۔

(۴) ہمارے تجزیے کے مطابق خود شاعروں اور ادیبوں میں شعر و ادب سے بے اعتقادی ایک نئی تہذیبی صورت حال کا نتیجہ ہے۔ یعنی ہماری تہذیب میں ایک اجنبی تہذیب کی مداخلت جو سرتا سر ایک مادی تہذیب ہے۔

(۵) مغربی تہذیب کے زیر اثر ہم نہ صرف شعر و ادب سے بے اعتقادی میں مبتلا ہیں بلکہ ہمارا پورا نظام اقدار متزلزل ہو گیا ہے۔ یہاں تک کہ ہم خود تہذیبی اقدار اور مذہب پر بھی اپنا یقین کھو بیٹھے ہیں۔

(۶) یہ پوری صورتِ حال نہ صرف شعر و ادب بلکہ خود تہذیب اور ثقافت کے لیے ایک سنگین خطرے کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا لازمی نتیجہ ہر قسم کے روحانی عمل کی موت ہے۔

ہماری پرانی تہذیب دنیا کی ساری مستند اور مکمل تہذیبوں کی طرح ایک مذہبی تہذیب تھی۔ تہذیب و ثقافت کے معنی اگر رہن سہن کے داخلی اور خارجی رخ کے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ تہذیب انسانی رہن سہن پر مذہب کے اثرات کا نتیجہ تھی۔ اب مذہب، اگر اسے ٹھوس معنوں میں بیان کیا جائے تو چار چیزوں کا مجموعہ ہے:

۱۔ عقائد

۲۔ عبادات

۳۔ اخلاق و احکام

۴۔ رسوم

یہ اس کا ظاہری رخ ہے۔ باطنی طور پر وہ ایک کیفیتِ قلب کا نتیجہ ہے جسے ایمان کہتے ہیں۔ اس کے مقابلے پر انسانی رہن سہن بھی کئی اجزا پر مشتمل ہے جس میں غذا، مکان، لباس، زبان، مرد اور مرد اور مرد اور عورت کے تعلقات، تفریحات، ماحول کے اثرات اور وہ بے نام تقاضے شامل ہیں جو فنونِ لطیفہ کے محرک ہوتے ہیں۔ یہ رہن سہن کی خارجی شکل ہے۔ داخلی طور پر وہ جبلت، جذبات، محسوسات، عقل، وجدان اور تخیل وغیرہ کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اب جب ہم کسی تہذیب کو مذہبی تہذیب کہتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس تہذیب میں انسانی رہن سہن خارجی اور داخلی طور پر مذہب کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔ ''زیرِ اثر'' کی تھوڑی سی تشریح ضروری ہے۔ زیرِ اثر کے معنی صرف مثبت رویے کے نہیں ہیں، منفی رویہ بھی اس میں شامل ہے۔ اس کو ایک مثال سے یوں سمجھیے کہ ہوسکتا ہے کہ ایک مذہبی تہذیب میں کوئی انسان خدا کا منکر ہو لیکن اس کا خدا سے انکار اس کا ایک مسئلہ ہوتا ہے اور وہ منفی طور پر خدا کے تصور سے اتنے ہی شدید طور پر وابستہ ہوتا ہے جتنا ایک خدا کا ماننے والا۔ حضرت آسی غازی پوری رحمۃ اللہ علیہ نے کہا ہے کہ:

کفر تو ایمان سے بڑھ کر ترا گرویدہ ہے

مذہبی تہذیب میں کفر اور ایمان زندہ مسائل ہوتے ہیں اور یوں ایک دوسرے سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ ہم نے آپ کے سامنے ایک مذہبی تہذیب میں مذہب اور تہذیب کے رشتے کو بیان کردیا ہے۔ آیئے اب لگے ہاتھوں شعر و ادب کے بارے میں بھی دو چار باتیں کرلیں۔

شعر و ادب الفاظ کا ایک ایسا استعمال ہے جو قانونِ حسن کے مطابق انسان کی عقل، تخیل، وجدان اور محسوسات کو اس طرح حرکت میں لاتا ہے یا آپس میں مربوط کرتا ہے کہ اس سے دوسرے

انسانوں پر وہی اثر مرتب ہوتا ہے جو شعر و ادب کے خالق نے محسوس کیا تھا یا جو اس کا تصور تھا۔ مذہبی تہذیب میں شعر و ادب بھی مذہب کے زیر اثر ہوتے ہیں اور اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ مذہب کے عناصرِ چہارگانہ میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ جزو سے وابستہ ہوتے ہیں، مثلاً یا تو وہ رسوم اور معاشرت اور انسانوں پر اس کے اثر کو ظاہر کرتے ہیں یا اخلاق و احکام اور انسانوں پر اس کے اثر کو پیش کرتے ہیں یا عبادات اور عقائد اور انسانوں پر اس کے اثر کو بیان کرتے ہیں۔ یہ ان کی خارجی جہت ہے جو داخلی طور پر ایک کیفیتِ قلب سے وابستہ ہوتی ہے جسے اخلاص کہنا چاہیے۔ یعنی وہ چیز جسے تنقید کی زبان میں ہم تخلیقی صداقت کہتے ہیں۔ اس بیان میں ہم نے انسانوں پر اثر کے الفاظ خاص طور پر استعمال کیے ہیں جس کے بغیر مجرد رسوم یا اخلاق یا عبادات و عقائد کا بیان شعر و ادب سے تعلق نہیں رکھتا۔

اب اس پوری بات کو ہم ایک اور طرح بیان کرتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی تین شکلیں ہیں:

۱۔ انسان اور خدا کا رشتہ

۲۔ انسان اور فطرت کا رشتہ

۳۔ انسان اور انسان کا رشتہ

انسان اور انسان کے رشتے کی تین شکلیں ہیں:

۱۔ مرد اور مرد کا رشتہ

۲۔ مرد اور عورت کا رشتہ

۳۔ انسان کا خود اپنے نفس سے رشتہ

مذہب انسان اور خدا کے رشتے سے شروع ہو کر انسانی رشتوں کی تمام شکلوں کو اپنے دائرے میں سمو لیتا ہے اور انسان کی جبلت، جذبات اور محسوسات، عقل و وجدان سب کو ایک سانچے میں ڈھال کر ایک ایسا کل بنا دیتا ہے جس کے تمام اجزا ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ ایک مذہبی تہذیب میں شعر و ادب ان سارے انسانی رشتوں کو مذہب کی روح کے مطابق ایک ایسے سچے اور گہرے تجربے کی شکل میں پیش کرتے ہیں جو شعر و ادب کے سوا اور کسی طرح پیش نہیں کیا جا سکتا۔ یوں ایک مذہبی تہذیب میں شعر و ادب وہی کام کرتے ہیں جو خود مذہب کرتا ہے۔ وہ مذہب کے لیے ایک ایسا آلۂ کار ہوتا ہے جس کے ذریعے مذہب کی روح شعر و ادب کے مواد، ہیئت، زبان بلکہ لب و لہجے تک میں در آتی ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ سارا کام شعوری طور پر نہیں ہوتا بلکہ مذہبی تہذیب کی روح خود اپنے اس آلۂ کار کے ذریعے اپنا کام پورا کرتی ہے۔ ہماری تہذیب میں شعر و ادب یہی کام انجام دیتے تھے۔ میں آپ سے اجازت چاہوں گا کہ یہاں ایک نکتے خاص کی وضاحت کرتا چلوں۔

میں نے کہا ہے کہ مذہبی تہذیب میں انسانی ذہن مذہب کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ مذہبی تہذیبوں میں بہت سی باتیں ایسی ہوتی ہیں جو غیر مذہبی یا بعض اوقات خلافِ مذہب معلوم ہوتی ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے۔ وجہ ظاہر ہے، جب کسی چیز پر کسی چیز کے اثر کو تسلیم کرتے ہیں تو اس میں یہ بات از خود پوشیدہ ہوتی ہے کہ وہ اثر کم یا زیادہ، موافق یا مخالف ہوگا۔ اس سلسلے کی اہم تر بات یہ ہے کہ مذہبی تہذیب میں ایسی چیزیں کبھی اہمیت اور معنویت کی حامل نہیں ہوتیں اور ان کا مقام تہذیب کے بہت پست درجے میں ہوتا ہے یا زیادہ صحیح لفظوں میں ان کی حیثیت ایسے بے معنی افعال وحرکات کی ہوتی ہے جیسے کسی فرد کو جلدی جلدی پلکیں جھپکانے یا کندھے اچکانے کی عادت ہوجائے۔

میرا خیال ہے کہ یہاں تک ہم نے اپنی بات وضاحت سے کہہ دی ہے۔ آیئے اب مذہبی تہذیبوں کی ایک اور خصوصیت پر غور کریں۔ یہ تہذیبیں انسانوں کے درمیان ایک فرقِ مراتب کو تسلیم کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک انسانوں اور انسانوں میں ایک فرق ہوتا ہے جن کی بنیاد انسانوں کی فطری استعداد پر ہوتی ہے۔ کچھ لوگوں کے قویٰ روحانی طور پر کم زور اور کچھ کے مضبوط ہوتے ہیں۔ یہی فرق ان کی ذہنی، جذباتی اور جسمانی استعدادوں میں ہوتا ہے۔ مذہبی تہذیب اس فرق کی بنیاد پر انسانوں کے درمیان درجہ بندی قائم کرتی ہے اور اسی فرق سے ان کے کاموں کی قدر و قیمت کا تعین بھی ہوتا ہے۔ خالص جسمانی کام کرنے والے سب سے نچلے درجے پر ہوتے ہیں۔ اس کے بعد وہ کام آتے ہیں جن میں ذہن کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے اور پھر آخر میں وہ کام جن کی اہمیت روحانی ہوتی ہے، مثلاً اسلامی تہذیب میں تقویٰ کی فضیلت ایک روحانی فضیلت ہے اور اسلام میں روحانی قوت ہی سیاسی قوت تھی۔ بعد میں جب سیاسی قوت روحانی قوت سے علاحدہ ہوگئی تو اسلامی تہذیب نے روحانی قوت اور سیاسی قوت کے دو الگ الگ مرکز قائم کر لیے اور روحانی قوت کو از سرِ نو بالادستی دلانے کی کوششیں ہر دور میں جاری رہیں۔ بادشاہت کے دور میں محل اور خانقاہ سیاسی اور روحانی قوت کی باہمی کش مکش اور تعاون کی ایک معنی خیز مثال ہیں۔ دورِ زوال میں بھی بہترین تہذیبی دور وہی سمجھا گیا جب سیاسی قوت اور روحانی قوت میں کش مکش کی بجائے ہم آہنگی کی صورت پیدا ہوگئی۔ بہرحال مذہبی تہذیبوں میں انسانوں کا نظامِ مراتب ایک بنیادی بات ہے۔ آیئے اب اس بات پر غور کریں کہ اس نظامِ مراتب میں شعر وادب کا کیا مقام ہے۔

ایک بات تو ظاہر ہے کہ جو لوگ روحانی استعداد کے اعتبار سے پست ترین درجے پر ہیں ان کے لیے شعر وادب بے کار چیز ہیں لیکن دوسری اہم بات یہ ہے کہ جو لوگ روحانی فضیلت کے حامل ہیں ان کے لیے بھی شعر وادب چنداں اہمیت نہیں رکھتے۔ شعر وادب کی اہمیت ان لوگوں کے

لیے ہے جو تھوڑی بہت روحانی استعداد رکھتے ہیں اور اسے ترقی دینا چاہتے ہیں۔ یہ نیچے سے اوپر جانے کا عمل ہے۔ شعر و ادب حسیات، عقل، وجدان اور تخیل کو حرکت دے کر روحانی استعداد میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس لیے کہنا چاہیے کہ شعر و ادب نہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو سفر ہی نہیں کرتے نہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو منزل پر پہنچ چکے ہیں۔ شعر و ادب ان کے لیے ہیں جو سفر کرنا چاہتے ہیں۔ اب سفر کہاں سے شروع ہوا اور کہاں تک پہنچا، یہ شعری یا ادبی تجربے کی نوعیت پر منحصر ہے اور اسی سے اس کی قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ ایک نچلے درجے پر صرف حسنِ معاشرت ہی سفر کی پہلی منزل ہے۔ اس سے آگے اخلاقیات کی منزل ہوسکتی ہے۔ لیکن شعر و ادب کے بلند درجوں میں یہ تک دیکھا جاتا ہے کہ جسم، نفس اور روح کے کس مقام سے بات ہو رہی ہے۔

اس کے ساتھ ہی ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مذہبی تہذیبیں انسانوں کے روحانی مدارج کی طرح ان کے مزاجوں کے فرق کو بھی بڑی اہمیت دیتی ہیں۔ ان تہذیبوں میں مزاجوں کا فرق اتنی بڑی چیز ہے کہ اس کے لیے معرفت کے الگ الگ طریقے مقرر کیے گئے ہیں، مثلاً ہندو تہذیب میں معرفت کے چار طریقے ہیں:

۱۔ کرم یوگ
۲۔ بھگتی یوگ
۳۔ جنان یوگ
۴۔ راج یوگ

کرم یوگ عام عملی لوگوں کے لیے ہے۔ بھگتی یوگ ان لوگوں کے لیے ہے جن پر جذبات کا غلبہ ہو، جنین یوگ ان کے لیے ہے جن پر عقل کا غلبہ ہو اور راج یوگ ان لوگوں کے لیے جو ایسے کام کرتے ہیں جن میں ان کا تعلق دوسرے انسانوں سے ہوتا ہے مثلاً، حکمران یا تاجر وغیرہ۔ اسلامی تصوف میں بھی طریقِ عشقی اور طریقِ عقلی موجود ہے۔

انسانی مزاجوں کا یہ فرق مذہبی تہذیبوں میں شعر و ادب کے اندر ہی موجود ہوتا ہے اور ہر مزاج کو اس کے فطری انداز میں ترقی دینے کی گنجائش ہوتی ہے۔ معاف کیجیے یہ سلسلہ اتنا لمبا ہے کہ میں بات کرتا جاؤں گا، آپ تھک جائیں گے اور باتیں ختم نہیں ہوں گی۔ اس لیے آیئے بحث کے دوسرے حصے پر گفتگو کریں۔

حالی کے زمانے میں وہ کیا تبدیلی پیدا ہوئی جس سے یہ سوال پیدا ہوا کہ معاشرے میں شعر و ادب کی کیا ضرورت ہے۔ پہلی بات جو کہنی چاہیے شاید یہ ہے کہ ممکن ہے حالی مذہب کو جانتے ہوں۔ لیکن بار بار تہذیب یا سویلزیشن کہنے کے باوجود یہ نہیں جانتے تھے کہ مذہبی تہذیب کیا ہوتی

ہے۔ تہذیب کا لفظ انھوں نے انگریزوں سے سیکھا تھا اور اس سے ان کی مراد ہمیشہ مغربی تہذیب ہوتی ہے۔ خود ان کی تہذیب کیا تھی اور کس طرح اپنے سارے مظاہر میں مذہب سے وابستہ تھی، اس کا انھیں کوئی علم نہیں تھا۔ چناں چہ جب انھیں کرنل ہالرائیڈ نے بتایا کہ شاعری میں ایک چیز فطرت نگاری ہوتی ہے تو وہ بہت حیران ہوئے اور انھیں یہ بات بہت بری لگی کہ ان کی زبان کی شاعری میں یہ بات کیوں نہیں ہوتی، یہاں فطرت نگاری کیوں نہیں ہے۔ اور اس کی جگہ کیا ہے، اس پر سوچنے کی انھیں مہلت نہیں تھی۔ کرنل ہالرائیڈ کے تقاضے ایک طرف، حالی کو دوسری فکر یہ تھی کہ مسلمان ترقی کیوں نہیں کرتے۔ ترقی سے بھی مراد یہی تھی کہ مسلمان انگریزوں جیسے کیوں نہیں ہو جاتے۔ حالؔی کے ہم قافیہ عالؔی نے کہا ہے:

تو ہی بتا اے کویتا رانی تو قوم کے کیا کام آئی

حالؔی کے دل میں بھی یہ سوال موجود تھا۔ حالؔی نے کرنل ہالرائیڈ کے خیالات اور قومی ترقی کے جذبات کی چھلنی میں اپنے شعر و ادب کو چھانا تو بقول عسکری مرحوم سب بڑا کرکرا نکلا۔ حالؔی کو اپنے شعر و ادب سے نفرت ہوگئی اور وہ پیرویِ مغربی کی راہ پر چل نکلے۔ اس زمانے میں اردو و فارسی شاعری کی مذمت کے لیے ایک فقرہ تراشا گیا جو اب تک اردو کے مدرّس نقادوں میں بڑا مقبول ہے۔ اس شاعری میں گل و بلبل کے افسانوں کے علاوہ کچھ نہیں۔ حالاں کہ اردو فارسی شاعری میں گل و بلبل کسی چیز کی علامتیں ہیں خود کوئی چیز نہیں ہیں۔ گل و بلبل کی شاعری اصل معنوں میں تو فطرت نگاروں نے ہی کی جن کی شاعری میں بلبل کے معنی ہیں ایک چڑیا اور گل کے معنی ہیں ایک پھول۔ بہر حال فطرت نگاری اور افادہ پرستی کے رائج الوقت سکّوں کی مدد سے حالی نے نئی شاعری کی بنیاد رکھ دی اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں وہ سوال اٹھا دیا جس کے جواب کی تلاش میں ہم ابھی تک سرگرداں پھر رہے ہیں۔ خود مذہب کو بھی حالؔی کتنا سمجھتے تھے اس کا اندازہ صرف اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ سرسید نے جب مذہب کی تشریح اپنے نیچری خیالات کی مدد سے کی تو حالؔی نے اس کی مخالفت نہیں کی بلکہ اس کی حمایت میں ''حیاتِ جاوید'' کے بیسیوں صفحات کالے کر دیے۔ یوں حالؔی اور سرسید مل کر مذہب اور شعر و ادب اور ان میں مغربی اثرات کی اوّلین نمائندگی کرتے ہیں۔

اوّلین میں نے غلط کہا کیوں کہ مغربی اثرات اس سے پہلے ہی واضح شکل اختیار کرنے لگے تھے۔ سرسید کے ایکپیش رو کمبل پوش صاحب غالباً ۱۸۳۰ء میں یورپ کے سفر پر گئے تھے۔ اپنے سفرنامے میں وہ کچھ فرنگی مردوں اور عورتوں کا ذکر کرتے ہیں جن کا مذہب انھیں بہت پسند آیا تھا۔ کمبل پوش صاحب اس مذہب کو سلیمانی مذہب کہتے ہیں اور اس کے اتنے قائل ہیں کہ اپنے آپ کو کمبل پوش سلیمانی مذہب کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اب یہ سلیمانی مذہب کیا ہے اسے بھی دیکھ لیجیے۔

دراصل یہ وہی مذہبی فیشن ہے جسے ڈی ازم کہا جاتا ہے۔ ڈی ازم کا عقیدہ یہ ہے کہ خدا اور کائنات کا تعلق ایسا ہے جیسے گھڑی اور گھڑی ساز کا۔ گھڑی ساز نے گھڑی بنادی۔ اب گھڑی اپنے کل پرزوں کی مدد سے خود چل رہی ہے، گھڑی ساز کا اس سے کوئی تعلق نہیں۔ سرسید کے قانونِ فطرت کا تصور بھی یہی ہے۔ خدا نے کائنات کو بنایا اور بے تعلق ہوگیا۔ اب کائنات اپنے قانون کے مطابق خدا کی مداخلت کے بغیر اپنے راستے پر رواں دواں ہے۔ یہ تصور ایک زمانے میں لوگوں کو بہت اچھا لگا مگر اس میں خرابی یہ تھی کہ بہت جلد لوگوں کو ایسے بے تعلق خدا کی موجودگی غیر ضروری معلوم ہونے لگی۔ انھوں نے خدا کا انکار کردیا اور خدا کی جگہ فطرت کو خدا بنالیا۔ مغرب میں نت نئے خداؤں کی آمد اب تک جاری ہے۔ لیکن یہ ہمارے موضوع سے باہر کی چیز ہے۔ ہمیں اس وقت صرف یہ بیان کرنا تھا کہ سرسید اور حالؔی سے ہمارے اندر جو جدید شعور پیدا ہوا ہے وہ اپنی پرانی تہذیب اور مذہب دونوں سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ اور اپنے مخصوص تصورات کی روشنی میں اگر ان کی کوئی تشریح کرنا ہی چاہتا ہے تو آم کی جگہ املی کہتا ہے۔

پرانے مذہب اور اس پر مبنی تہذیب کے کسی بھی مظہر کی تشریح نہ عقل پرستی سے ہوسکتی ہے نہ فطرت پرستی سے اور نہ افادہ پرستی سے۔ اس کی تشریح اگر ممکن ہے تو اسی کی اصطلاحوں میں۔ بہرحال سرسید اور حالی افراد کے نام نہیں ہیں بلکہ رجحانات کے نام ہیں۔ مغربی تہذیب سے مڈبھیڑ کی اوّلین کش مکش میں ان لوگوں نے جن خیالات اور رویوں کا اظہار کیا وہ معاشرے میں لاشعوری طور پر جڑ پکڑ چکے تھے اور ایسے لوگوں کی ایک بڑی تعداد پیدا ہوچکی تھی جو مغربی خیالات کو قبول کرنے کے لیے نہ صرف تیار بلکہ بے چین تھے۔ چناں چہ سرسید اور حالؔی نے جب ان خیالات کا اظہار کیا تو نہ صرف بڑی واہ واہ ہوئی بلکہ انھیں عہدِ جدید کے اماموں میں تسلیم کرلیا گیا۔

سرسید اور حالؔی عہدِ جدید کے امام بھلے کو ہوں لیکن ہم نے یہ بات ظاہر کردی ہے کہ وہ اپنی تہذیب کی حقیقت سے چنداں واقفیت نہیں رکھتے۔ خیر ممکن ہے کہ اس کا جواز یہ ہو کہ وہ اس تہذیب کو رد کرنا چاہتے تھے۔ اس لیے اس کا جاننا ان کے لیے ضروری نہیں تھا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ جس تہذیب کو قبول کرنا چاہتے تھے اس سے بھی ان کی واقفیت بس واجبی سی تھی۔ مغربی تہذیب سے ان کا عشق پہلی نظر کا عشق تھا۔ وہ اس تہذیب کے چار سو سالہ سفر کے ایک مخصوص دور سے محدود طور پر واقف ہوئے، اور اسے دل دے بیٹھے۔ اس تہذیب کی روح انجامِ کار اسے کہاں سے کہاں لے جائے گی، اس کا انھیں کوئی اندازہ نہیں تھا۔ وہ اس مخصوص دور میں اس کی عقل پرستی، افادہ پرستی، فطرت پرستی سے مرعوب اور متاثر ہوئے لیکن آج اگر وہ زندہ ہوتے اور یہ دیکھتے کہ یہ تہذیب خود اپنے دیوتاؤں کو ایک ایک کرکے مسترد کررہی ہے تو انھیں سخت حیرانی ہوتی اور شاید مایوسی بھی۔

بہرحال سرسید اور حالی نے انھیں جو کچھ اور جتنا کچھ سمجھا تھا، اس سے قطعِ نظر یہ دیکھنا ضروری ہے کہ مغربی تہذیب اور ہماری تہذیب میں اساسی طور پر کیا فرق ہے مغرب میں بھی قرونِ وسطیٰ کی تہذیب ایک مذہبی تہذیب تھی۔ جدید مغربی تہذیب نے مذہب کے خلاف بغاوت کی تو اس کا پہلا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ اس تہذیب کی ذات بکھر کر رہ گئی۔

مذہب تہذیب و ثقافت کے تمام شعبوں پر محیط تھا۔ اس کے درمیان سے نکل جانے سے ہر شعبہ الگ ہوگیا۔ پہلی علاحدگی سیاست میں ہوئی۔ پھر عوام الگ ہونے شروع ہوئے۔ سائنس کی تو ابتدا ہی بغاوت سے ہوئی تھی، فلسفہ بھی باغی ہوگیا۔ اگلی منزل تھی معاشرت کی۔ اس میں سب سے پہلے زد اخلاقیات پر پڑی۔ پھر انسانی تعلقات متأثر ہونا شروع ہوئے اور خاندان کی بنیادی اکائی تک بکھر کر رہ گئی۔ رہی سہی کسر معاشیات کی بے مہار آزادی نے پوری کردی۔ محبت کے خدا سے بچھڑ کر مغربی کے لیے کنویں جھانکنا اس کا مقدر تھا۔ اب اس کا آخری کنواں خود تہذیب و ثقافت کی مکمل نفی ہے۔ ہماری مذہبی تہذیب ایک اکائی تھی۔ جدید مذہبی تہذیب اس اکائی سے محروم ایک بکھری ہوئی چیز ہے۔ میں اسے کسریت کہتا ہوں۔ اس لیے دونوں کا پہلا فرق یہ ہے کہ ہماری تہذیب ایک کُلی تہذیب تھی جب کہ مغربی تہذیب ایک کسری تہذیب ہے۔ ان دونوں کا دوسرا بنیادی فرق یہ ہے کہ ہماری تہذیب کے برعکس جدید مغربی تہذیب کسی بھی اصول سے تعلق نہیں رکھتی اس لیے اس میں کسی قسم کا کوئی نظامِ مراتب موجود نہیں ہے۔ کون سی چیز کس رتبے کی ہے اور اسے کہاں رکھنا چاہیے، مغربی تہذیب اس کا کوئی تصور نہیں رکھتی۔ اس کا لازمی نتیجہ اقدار میں ایک ایسا انتشار ہے جس کی وجہ سے پست درجے کی چیزیں اوپر آگئی ہیں اور بلند درجے کی چیزیں نیچے چلی گئی ہیں۔

ہم نے اپنی تہذیب میں انسانوں کے درمیان ان کی استعدادوں کے اعتبار سے ایک فرق کا ذکر کیا تھا۔ یہ فرق ہماری تہذیب میں بنیادی اہمیت رکھتا تھا۔ جدید مغربی تہذیب نے اس تصور کو بالکل الٹ دیا۔ اس کا معیاری انسان روحانی انسان نہیں ہے۔ نہ وہ انسان جس کے قوائے عقلی و ذہنی اعلیٰ درجے کے ہوں۔ اس کا معیاری انسان عام انسان ہے۔ جمہوریت نے پہلے تو انسانی مساوات کا تصور پیش کیا۔ لیکن بعد میں خود اس تصور کے اندر سے عام انسان کی ذہنیت برآمد ہوگئی۔ وجہ ظاہر ہے کہ جمہوریت نے انسانوں کو مساوی قرار دے کر اپنی بنیاد اکثریت پر رکھ دی۔ اور اکثریت کے معنی یہ تھے کہ عام انسان کو فوقیت حاصل ہو جائے۔ اس تہذیب میں عام انسان کیہ فوقیت ہر قسم کے روحانی، عقلی اور اخلاقی زوال کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ اقدار کا پورا نظامِ مراتب بگڑ کر رہ گیا۔

ان تہذیبوں میں تیسرا بنیادی فرق یہ ہے کہ مذہبی تہذیب انسانوں کے مزاجوں کو ایک خاص قابلِ لحاظ عنصر سمجھتی تھی اور ان کے اعتبار سے ان کے درمیان فرق کرتی تھی۔ جدید مغربی

تہذیب میں اس قسم کا کوئی تصور موجود نہیں ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہر مزاج کا انسان دوسرے مزاج کے انسان کا احترام کرنے کی بجائے اس کی تحقیر کرتا ہے اور صرف اپنے مزاج کو انسانیت کا نمائندہ قرار دیتا ہے۔ آیئے اب اس گفتگو کی روشنی میں شعر و ادب کے مسئلے کا جائزہ لیں۔

ایک مذہبی تہذیب میں جیسی کہ ہماری تہذیب تھی، شعر و ادب کے مقام اور فریضے کو ہم مختصراً بیان کر چکے ہیں۔ اب یہ دیکھیے کہ ایک مذہب دشمن تہذیب میں جیسی کہ جدید مغربی تہذیب ہے شعر و ادب پر کیا گزرتی ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ شعر و ادب روحانی سفر کے استعارے کی حیثیت سے ختم ہو جاتے ہیں کیوں کہ روح کا تصور ہی باقی نہیں رہتا۔ نتیجتاً پہلے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شعر و ادب کی کیا ضرورت ہے اور پھر اس کے بعد مابعدالطبیعیاتی حقائق کے بجائے انھیں دوسرے تصورات سے وابستہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ تصورات ہمیشہ طبیعیات کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں، مثلاً فطرت یا پھر اس سے نیچے اتر کر معاشرہ۔ چناں چہ ادب میں سیاسی، معاشرتی، اخلاقی اور نفسیاتی معنی ڈھونڈے جانے لگتے ہیں۔ مذہبی تہذیب میں یہ سب معنی موجود ہوتے ہیں مگر روحانی حقائق سے وابستہ ہو کر یہ ایک ایسے کُل کا جزو ہوتے ہیں جسے انسان نیچے سے اوپر جانے کے لیے روحانی عمل میں دریافت کرتا ہے۔ مگر مذہب دشمن تہذیب میں یہ اجزا ایک دوسرے سے الگ تھلگ ہو کر خود مختار جزیروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جن میں باہم کوئی ہم آہنگی بلکہ تعلق تک نہیں ہوتا اور وہ ایک دوسرے سے تصادم کی حالت میں ایک دوسرے پر غلبہ پانے کی کوشش میں مبتلا ہوتے ہیں۔ چناں چہ ادب میں بھی اجزا کے نقطۂ نظر سے مختلف اور متضاد نظریوں کا زور ہوتا ہے اور ایک قسم کا ادب دوسرے قسم کے ادب کی تردید کرتا ہے۔ پھر چوں کہ خود تہذیب کے مختلف اجزا اپنی روحانی وحدت سے منقطع ہو کر اپنی حالت پر قائم نہیں رہتے بلکہ طرح طرح کے فساد کا شکار ہو جاتے ہیں، اس لیے شعر و ادب بھی سیاسی، معاشرتی، اخلاقی اور نفسیاتی بحرانوں کا انبار بن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کی مثبت قوت یا تو سرتاسر تخریبی قوت بن جاتی ہے یا ایک جھوٹی تعمیر کا دھوکا دینے لگتی ہے۔

زیادہ واضح لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں ایک مذہب دشمن تہذیب میں شعر و ادب نیچے سے اوپر اٹھنے کے بجائے اوپر سے نیچے لڑھکنے کا تماشا دکھانے لگتے ہیں۔ اب مذہب دشمن تہذیب چوں کہ تہذیب ہی نہیں ہوتی اس لیے اس کے شعر و ادب کا انجام بھی شعر و ادب کی زیادہ سے زیادہ بے اثری اور بالآخر موت پر ہوتا ہے۔ وہ کتنے ہی افادی، جمالیاتی، سیاسی، معاشرتی، نفسیاتی چکر چلائے اس کا ہر حربہ کچھ عرصہ فیشن کی طرح چل کر غیر مقبول ہو جاتا ہے اور آخر میں پھر وہی سوال بے جواب ذہنوں پر مسلط ہو کر رہ جاتا ہے کہ آخر شعر و ادب کی ضرورت ہی کیا ہے؟ سرسید اور حالی کے بعد جدید تہذیب کے اثر سے ہمارے یہاں بھی شعر و ادب ان تمام مرحلوں سے گزرے ہیں۔ لطف

یہ ہے کہ ان سب باتوں کے باوجود شعر و ادب اور تہذیب جوں جوں اپنے خاتمے کے قریب بڑھتے جاتے ہیں شعر و ادب اور تہذیب کا غوغا اتنی ہی شدت اختیار کرتا جاتا ہے۔

آپ دیکھ رہے ہیں ہمارے یہاں شعر و ادب کی حالت جو کچھ بھی ہو لیکن ادبی کتابوں کی رونمائیاں کتنے زوروں سے ہو رہی ہیں۔

(''نئی نسلیں'' کراچی جلد ۱، شمارہ ۵۔ ستمبر ۱۹۷۸ء)

○

# سر سیّد، ریل گاڑی اور کوکا کولا

اہل انگلستان کی کیا بات ہے۔ اُن کی دھواں گاڑی جب ہندوستان آئی اور مشرق کے عظیم دیدہ ور غالبؔ نے اس کی زیارت کی تو حیران رہ گیا۔ مہوشانِ کلکتہ کے چلائے ہوئے تیر اس پر مستزاد، ہائے ہائے کرتا ہوا کلکتہ سے واپس ہوا اور جب تک زندہ رہا اہلِ انگلستان کے قصیدے پڑھتا رہا۔ سر سیّد بعد کو چاہے جتنے جدید یے بنے ہوں، اس معاملے میں غالبؔ سے بہت پیچھے تھے۔ غالبؔ کا شعور جس وقت جدیدیت کی کئی منزلیں طے کر چکا تھا اس وقت سر سیّد ابھی ''آئینِ اکبری'' ہی میں اُلجھے ہوئے تھے۔ انھوں نے غالبؔ سے تقریظ لکھنے کو کہا تو غالبؔ نے اپنی تقریظ میں صاف لکھ دیا کہ میاں یہ مردہ پرستی میں کیا پڑے ہوئے ہو۔ دیکھو دنیا کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے اور اہلِ انگلستان کیسے کیسے کمالات دکھا رہے ہیں۔ سر سیّد بڑے آدمی تھے۔ غالبؔ کی بات کا برا مان گئے۔ لیکن تاریخ کی ایک اپنی منطق ہوتی ہے اور اہلِ انگلستان اُس وقت اس کے قضیہ اولیٰ کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس لیے سر سیّد کو بھی بالآخر تاریخ کی راہ پر آنا پڑا۔ بہر حال مجھے تو غالبؔ اور سر سیّد دونوں پسند ہیں۔ اس اختلاف کے باوجود جو برادرانِ امروہہ میں بھی پایا جاتا ہے، اور غالبؔ اور سر سیّد کے سے اہلِ انگلستان بھی اور ان کی دھواں گاڑی بھی۔ پھر اہلِ انگلستان برصغیر میں صرف دھواں گاڑی ہی تو نہیں لائے اور بہت کچھ لائے، مثلاً پہیہ گاڑی، پوں پوں گاڑی، چیل گاڑی، ریکارڈوں والا بھونپو، دور سے بات کرنے والا چونگا، گانے سنانے والا ڈبا اور گانوں کے ساتھ ناچ دکھانے والا اس سے بھی بڑا ڈبا۔ اور خدا آپ کا بھلا کرے، بجلی کی بتی اور بجلی کا پنکھا، اور بجلی کی جھاڑو۔ میرا تو خدا جانتا ہے کہ میں جب اہلِ انگلستان کی بخشی ہوئی ان نعمتوں کو دیکھتا ہوں تو میری سمجھ میں نہیں آتا کہ ان میں سے کون

کون سی نعمت کا کس کس طرح شکریہ ادا کروں۔ چناں چہ دھواں گاڑی اور اس کے پورے سائنٹفک کنبے کے ساتھ میرا پورا رویہ کچھ اس شاعر جیسا ہے جس نے اپنے محبوب سے کہا تھا:

تیرے سب خاندان پر عاشق
میرا سب خاندان ہے پیارے

اور یقین کیجیے کہ میرے ایسا کہنے میں کوئی ذرا سا بھی مبالغہ نہیں۔ واقعی ان چیزوں کی قدردانی میں سچ مچ میرا پورا خاندان (یعنی جتنا خاندان مشترکہ خاندانی نظام ٹوٹنے کے بعد میرے ساتھ رہ گیا ہے) میرا ہم نوا ہے بلکہ بعض اوقات میری طرف سے کوئی کوتاہی ہوجاتی ہے تو میرے بچے مجھے یاد دلاتے ہیں کہ میں ایسی نعمتوں کی پوری قدر نہ کرکے قدامت پسندی کا شکار ہو رہا ہوں۔ اب قدامت پسندی ایک ایسی چیز ہے جس کا میرے بچے ہی نہیں قمر جمیل بھی برا مناتے ہیں لیکن قدامت پسندی صرف میرا تنہا اور ذاتی مرض نہیں ہے، شاید یہ پورے معاشرے میں موجود ہے۔ اور اس طرح کہ بڑھے چلو، بڑھے چلو کے سارے نعروں کے باوجود معاشرہ اڑیل ٹٹو کی طرح اپنی جگہ اڑ کر رہ گیا ہے۔ اور بقول نثار عزیز بٹ، آگے کھسک کر نہیں دیتا۔ بہر حال ذاتی طور پر میری قدامت پسندی کی شاید ایک وجہ یہ بھی ہو کہ میں نے غالبؔ اور سر سیّد کے ساتھ تھوڑا بہت اکبرالٰہ آبادی کو بھی پڑھا ہے اور یہ صاحب تصوف کی راہ سے میرے قریب آ کر مجھے ورغلاتے رہتے ہیں۔ معاف کیجیے یہاں ایک بات کی وضاحت ہوجانی چاہیے۔ میں اپنی قدامت پسندی کی معذرت میں اکبر کی پناہ لینے کے باوجود خدانخواستہ ان پر یہ الزام نہیں لگا رہا ہوں کہ وہ دھواں گاڑی جیسی اچھی چیز کے خلاف تھے۔ وہ دھواں گاڑی کے مخالف نہیں تھے صرف اس بات کے شاکی تھے کہ اہلِ انگلستان انھیں دھواں گاڑی کی سیر تو کرادیتے ہیں مگر دھواں گاڑی بنانے کا علم نہیں سکھاتے۔ یوں ان پر انگریزی کی تعلیم کی مخالفت کا بھی الزام لگایا جاتا ہے مگر وہ انگریزی تعلیم کے نہیں اس نظامِ تعلیم کے مخالف تھے جو لارڈ میکالے سے منسوب تھا۔ وہ انگریزی کے مخالف ہوتے تو عشرت حسین کو ولایت کیوں بھیجتے۔ البتہ باپ بیٹے کی یہ ذاتی بات تھی کہ انھیں عشرت سے یہ بھی شکایت ہوئی کہ وہ کیک کھا کر سویوں کا مزہ بھول گئے۔ لیجیے اہلِ انگلستان کا اتنا قصیدہ پڑھا اور کیک کو پھر بھی بھول گیا۔ حالاں کہ کیک، پیسٹری اور کوکا کولا مجھے کم زوری کی حد تک پسند ہے۔ یقیناً اکبر بھی اتنے خلاف نہ ہوں گے کہ انھیں یہ چیزیں پسند نہ ہوں۔ شاید اکبر کو کیک کھانے پر اعتراض نہیں تھا سویوں کا مزہ بھول جانے پر اعتراض تھا۔ اکبر چاہتے ہوں گے کہ اگر کیک چلے تو سویاں بھی چلیں۔ خیر اس میں بھی کیا مضائقہ ہے مگر اکبر کو سویوں، عطر حنا اور پشواز اور پازیب وغیرہ سے واقعی اتنا لگاؤ تھا کہ وہ کبھی کبھی سچ مچ بڑی دقیانوسی باتیں کرنے لگتے ہیں اور مجھے بھی ورغلاتے ہیں۔ بہر حال آدمی کوئی ایسا منطقی جانور تو نہیں ہے کہ جب تک یہ پسند و ناپسند

کی مساوات پوری نہ کرے لقمہ نہ توڑے۔ اس لیے اکبر کی اس کم زوری کو کم زوری ہی سمجھنا چاہیے۔ البتہ ایک چیز ایسی ہے جسے اکبر کی شخصی کم زوری کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا —— مذہب۔ اکبر دھواں گاڑی کے کتنے ہی قائل ہوں مگر اس کے لیے مذہب کو ہاتھ سے نہیں دے سکتے تھے تو اکبر نے دونوں کو ملانے کا سیدھا سادا فارمولا یہ نکالا تھا کہ دھواں گاڑی تو کیا چیل گاڑی میں اڑ جایئے مگر خدا کو نہ بھولیے۔ یعنی جس طرح دیہاتی لوگ ایک زمانے میں حقہ لے کر دھواں گاڑی میں بیٹھا کرتے تھے اس طرح اکبر کا خیال تھا کہ دھواں گاڑی میں تسبیح لے کر بیٹھنے سے کام چل جائے گا۔ بہرحال سرسیّد اب اتنے بھی جدید کیا ہوں گے کہ انھیں اکبر کے اس فارمولے پر بھی اعتراض ہو بلکہ شاید وہ خود بھی یہی چاہتے تھے۔ چناں چہ اکبر زندگی بھر سرسیّد پر فقرہ بازی کرنے کے بعد بالآخر یہ کہہ کر ان کے قائل ہوگئے کہ سیّد کام کرتا تھا۔ اب سیّد کے کام کو دیکھیے تو وہ زندگی کے کئی گوشوں میں پھیلا ہوا ہے۔ جدید مسلمانوں کا یہ سب سے بڑا آدمی واقعی اس توقیر کا مستحق ہے کہ بعض اوقات جی چاہتا ہے کہ حالی کی طرح سچ مچ اس کے ہاتھ پر بیعت کرلی جائے۔ پھر بھی بہت سے لوگوں کو سرسیّد سے اختلاف ہے۔ ان میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنھیں سرسیّد پر یہ اعتراض نہیں ہے کہ وہ دھواں گاڑی کو کیوں پسند کرتا تھا یا انگریزی تعلیم کیوں پھیلانا چاہتا تھا۔ ان مقاصد میں وہ سرسیّد کے ہم نوا ہیں۔ مگر انھیں اعتراض یہ ہے کہ سرسیّد انگریز کا وفادار کیوں تھا۔

دوسرے لفظوں میں سرسیّد کے مخالف سرسیّد سے تہذیبی یا تعلیمی اختلاف نہیں رکھتے، سیاسی اختلاف رکھتے ہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اس سیاسی اختلاف نے بھی مسلمانوں کو یہ فائدہ پہنچایا کہ وہ سرسیّد کے پیچھے چل کر جب تک مصلحت کا تقاضا تھا انگریزوں کی وفاداری کا دم بھرتے رہے اور جب حالات نے دوسرا رخ اختیار کیا تو وہ انگریزوں سے ایک آزاد وطن حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئے۔ خیر، یہ ایک دوسری بحث ہے۔ ذکر تھا سرسیّد اور اکبر کے الگ الگ تہذیبی رویوں کا۔ آپ یہ دیکھ چکے ہیں کہ جہاں تک اہلِ انگلستان کی دھواں گاڑی کا تعلق ہے، سرسیّد اور اکبر دونوں اس کے نعمت ہونے پر متفق ہیں، فرق صرف یہ ہے کہ سرسیّد دھواں گاڑی میں بیٹھنے کے ساتھ چھری کانٹے سے کھانا بھی ضروری خیال کرتے تھے جب کہ اکبر کو اپنا سیدھا سادا دسترخوان اچھا لگتا ہے۔ حالی نے کہ ان کی سلامت روی کے دوست دشمن سب قائل ہیں، اس جھگڑے کا حل یہ نکالا کہ چھری کانٹے سے کھانے کو خود اسلامی تہذیب کا جزوِ ثابت کردیا اور بتایا کہ یہ تو اندلس کے مسلمانوں کی ایجاد تھی۔ مسلمان ایسی باتیں سنتے ہیں تو ظاہر کریں یا نہ کریں اندر سے بہت خوش ہوتے ہیں کہ اہلِ انگلستان کے مقابلے پر اس وقت ہم موچی سہی مگر کسی وقت ہمارے آبا و اجداد اس شان کے تھے کہ یورپ والے ان سے سیکھتے تھے۔ امیر علی جیسے مؤرخ جب اس قسم کی مثالوں سے اسلامی تہذیب

کی عظمتوں کا حوالہ دیتے ہیں تو ہم میں سے کون ہے جو اپنی ہی عظمت پر سر نہیں دھننے لگتا۔ حالی نے صرف چھری کانٹے سے کھانے کو اسلامی ثابت نہیں کیا بلکہ یہ بھی بتایا کہ لباس کا یا بالوں کی وضع قطع کا یا دوسرے تمدنی اوضاع کا مذہب سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ انھوں نے کہا کہ مذہب کا تعلق معاد سے ہے اور دوسری چیزوں کا معاش سے۔ چناں چہ معادی ضرورت کے لیے مذہب پر عمل کرلیا جائے تو معاش میں پوری آزادی ہے کہ حالات کے مطابق جو مناسب ہو وہ کیا جائے۔ یہ پوری بات اس دلیل میں موجود ہے کہ اہلِ انگلستان اگر اسلام قبول کرلیں تو اپنی تہذیبی اور تمدنی خصوصیات کے ساتھ مسلمان ہی کہلائیں گے۔ حالی خود شیروانی پوش تھے مگر سر سیّد کے کوٹ کے حق میں انھوں نے ایسی ایسی دلیلیں دیں کہ آج ۱۹۷۵ء میں شیروانی یا تو میرے جسم پر نظر آتی ہے یا قائداعظم کی تصویر میں۔ اکبر نے کہا تھا:

دب گئی میری مسلمانی تری پتلون سے

لیکن حالی کہتا تھا کہ مسلمانی میں دم ہو تو پتلون میں بھی اپنا رستہ نکال لیتی ہے۔ بہت بعد میں میراجی نے دریافت کیا کہ پتلون کی جیب میں استر نہ ہو تو معاملہ بہت ہی آسان ہو جاتا ہے۔ سر سیّد نے ایک مرتبہ کہا تھا، خدا اگر حشر میں مجھ سے پوچھے گا کہ تو دنیا سے کیا لایا ہے تو میں جواب دوں گا کہ حالی سے ''مسدس مد و جزرِ اسلام'' لکھوا لایا ہوں۔ حالی تھے ہی اتنے شریف آدمی کہ زندگی بھر سر سیّد کو بخشوانے کا سامان کرتے رہے۔ قدامت پسندوں کو حالی کی یہ کوشش پسند نہیں آئی اور انھوں نے جوابی کارروائی کے طور پر سر سیّد کو کرسٹان اور نیچری بھی کہا اور کفر کے فتوے بھی نکالے۔ آخرت میں سر سیّد کا حساب کتاب کیا ہوگا یہ تو خدا ہی کو معلوم ہے لیکن ابھی یہ بحثیں چل رہی تھیں کہ اقبال اکبر کے رنگ میں یہ شکایت لے کر کھڑے ہوگئے کہ:

ہم نے سمجھا تھا کہ لائے گی فراغت تعلیم
کیا خبر تھی کہ چلا آئے گا الحاد بھی ساتھ

یہ اہلِ انگلستان کی دھواں گاڑی، کیک، چھری کانٹے اور دُم دریدہ کوٹ کے بعد نئی صورتِ حال کا ایک مخصوص پہلو تھا۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ سر سیّد نے اس پہلو پر نظر نہیں ڈالی تھی یا کسی طرح بھی اسے غیر اہم سمجھا تھا۔ سر سیّد کے اپنے زمانے کے لوگوں کا ردِعمل جو کچھ بھی رہا ہو لیکن سر سیّد نیچریت اور ان کی وہ تفسیرِ قرآن جو ان کے لیے کفر کے فتوے اور بے دینی کے طعنے لائی اور ان کا وہ سب مذہبی اضطراب جو انھیں بار بار کھینچ کھینچ کر علم الکلام کے خارزار میں لے جاتا ہے اسی الحاد کو روکنے کی ایک سعیِ مسلسل کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ سر سیّد نے بہت ہی ابتدا میں محسوس کرلیا تھا کہ اہلِ انگلستان کی دھواں گاڑی کے ساتھ تہذیب و تمدن، اخلاق اور عقائد سب میں تبدیلی کی ضرورت پیدا

ہوگئی ہے اور یہ ان کا حوصلہ تھا کہ وہ ہر ممکنہ تبدیلی کی داغ بیل ڈالنے میں سب سے پیش پیش رہنا چاہتے تھے۔ اب ایک نظر میں اس ساری گفتگو کو دیکھا جائے تو برصغیر میں اہلِ انگلستان اور ان کی دھواں گاڑی کی آمد ایک ایسی صورت حال تھی جس کو ہم ایک انقلاب S عظیم ہی سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ انقلاب اتنا بڑا تھا کہ عقائد سے لے کر روز مرہ زندگی کی چھوٹی موٹی چیزیں تک اس کی زد سے باہر نہیں تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس انقلاب کے وقت زمین کے نیچے روایتی گائے نے اپنا سینگ بدل لیا تھا اور اس سے پیدا ہونے والے زلزلے سے ہماری قدیم روایتی تہذیب کی ہر چیز اپنی جگہ سے ڈانواں ڈول ہوگئی تھی۔ اب میں یہ مضمون ایک ایسے لمحے میں لکھ رہا ہوں جب اس زلزلے کے دھماکوں سے ہمارے چاروں طرف قدیم تہذیب کے ملبے کے سوا اور کچھ باقی نہیں ہے۔

معاف کیجیے، اپنے اس آخری فقرہ کی رقت مجھے خود بری لگی۔ تاریخ میں زلزلے اور دھماکے تو ہوتے ہی رہتے ہیں۔ تہذیب کی روح اگر اتنی کم زور چیز ہے کہ ایسے زلزلوں اور دھماکوں کو برداشت نہ کر سکے تو اسے مٹ ہی جانا چاہیے۔ ہم کسی زندہ تہذیب کو شیشے کے مرتبان میں بند کر کے اس کی حفاظت نہیں کر سکتے نہ کسی مردہ سڑی گلی چیز کو زمین سے کھود کر اسے زندہ کر سکتے ہیں۔ ہند اسلامی تہذیب میں اگر جان ہے تو آپ اس کی کتنی ہی شاخوں کو کاٹ دیجیے وہ اپنے پرپُرزے پھر نکال لے گی۔ خیر ذکر ہورہا تھا سرسیّد سے بلکہ غالبؔ سے اقبالؔ تک ان تبدیلیوں کا جو ہماری تہذیب میں نظر بظاہر رونما ہوئیں۔ ان تبدیلیوں کے مادی مظاہر اپنے روحانی مظاہر کے بغیر وجود میں نہیں آئے ہیں۔ دھواں گاڑی ہے تو اس کے ساتھ غالبؔ کی ''آئینِ اکبری'' کی تقریب ہے۔ چھری کانٹے سے کھانا ہے تو اس کے ساتھ سرسیّد کا ''تہذیب الاخلاق'' ہے۔ اس سلسلے کو آگے بڑھاتے سپتنک ایج تک آجائیں تو ٹیڈی بوائے اور افتخار جالب کی شاعری سے ملاقات ہوجائے گی۔ اکبرؔ اور اقبالؔ نے ایک نقطۂ نظر سے ان مادی اور روحانی تبدیلیوں کے خلاف بند باندھنے کی کوشش کی اور بقول شیخ اکرام مغرب کے خلاف ردِعمل کا اظہار کیا۔ اکبر نے تو اپنے آخری دور میں ''نیا کعبہ بنے گا مغربی پتلے صنم ہوں گے'' کی دکھ بھری پیش گوئی کرتے ہوئے یہ کہہ کر صبر کی تلقین کی تھی کہ تم ہوگے نہ ہم ہوں گے۔ مگر اقبالؔ کی ''ضربِ کلیم'' کا آغاز تہذیبِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ سے ہوتا ہے۔ میں اکبرؔ اور سرسیّد کے ان دونوں رجحانات کو ان کی فکر اور شاعری میں اتنی اہمیت دیتا ہوں کہ میرے نزدیک یہ ان کے شخصی رجحانات نہیں ہیں بلکہ یہ مشرقی تہذیب کی سخت جان روح ہے جو اکبرؔ اور اقبالؔ کو اپنا آلۂ کار بنارہی ہے اور ان کے ذاتی اضطراب، الجھنوں اور مایوسیوں سے الگ اس بات کا اعلان کر رہی ہے کہ وہ مغربی تہذیب کے پے در پے حملوں کے باوجود زندہ ہے۔ لیکن گاس کے ساتھ ہی میری بات پوری نہ ہوگی اگر میں ایک اور نقطۂ نظر سے اس حقیقت کا اظہار نہ کروں کہ اکبرؔ اور اقبالؔ جس حد تک

مغربی تہذیب سے متاثر ہیں اسی حد تک وہ ہند اسلامی تہذیب میں تبدیلی کا دروازہ بھی کھولتے ہیں۔ اکبر چاہتے ہیں کہ بیگم کی پشواز تو سلامت رہے مگر مسلمان دھواں گاڑی بنانے کا علم سکھ لیں۔ وہ خاتونِ خانہ کی حیثیت کو قائم رکھنے کی شرط کے ساتھ عورتوں کی مغربی تعلیم کی ضرورت کو بھی تسلیم کر لیتے ہیں۔ اور آخر میں مذہب کو برقرار رکھتے ہوئے سائنس کی برکات سے فائدہ اٹھانے کا درس دیتے بھی نظر آتے ہیں۔ اقبالؔ اس سے بھی آگے جا کر یہ حیرت انگیز مؤقف اختیار کرتے ہیں کہ مغربی تہذیب خود اسلامی تہذیب کے بعض پہلوؤں کی ترقی یافتہ شکل ہے اور بعض پہلوؤں کی تشریح کرتے ہوئے وہ مغربی تہذیب اور اسلامی تہذیب کی روح کو ایک ثابت کر دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک مغربی تہذیب کا ارتقا تین چیزوں کا مرہون منت ہے۔ (۱) عقلِ استقرائی (۲) ادراک بالحواس پر زور اور (۳) اختیاریت۔ اور اقبالؔ کے نزدیک یہی وہ تین چیزیں ہیں جن کو دنیا کی تمام تہذیبوں کے مقابلے پر سب سے پہلے اسلام نے ترقی دی ہے اور مزید ترقی کا دروازہ کھولا ہے۔ یوں اکبر اور سرسیّد کے یہاں اسلامی تہذیب کی حدی خوانی میں مغربی تہذیب کی لے بھی صاف سنائی دینے لگتی ہے۔ شاید اس وقت میں ایسا ہونا ناگزیر بھی تھا۔ مغربی تہذیب اپنی روح کے اعتبار سے ہر روایتی تہذیب سے ایک الگ چیز ہے۔ اور اتنی کہ ایک کی موجودگی میں دوسری کی بقا کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس بات کے واضح ہونے میں ابھی ایک مدت کی ضرورت تھی۔ بہرحال قیامِ پاکستان تک ہم اکبر اور اقبال کے زیرِ سایہ ہی اپنا راستہ طے کر رہے تھے۔

قیامِ پاکستان کے بعد ہماری تہذیبی صورتِ حال میں دو تبدیلیاں بہت واضح طور پر ظاہر ہوئیں۔ ہمارا اوپری طبقہ بہت تیزی کے ساتھ مغرب کی طرف اڑنے لگا، گو بعد میں معلوم ہوا کہ یہ اڑان ایک کٹی ہوئی پتنگ کی اڑان تھی۔ اور اس کے ساتھ ہی متوسط طبقہ بھی اوپری طبقے کی نقالی میں تیزی سے اس طرف قدم بڑھانے لگا۔ دوسری طرف عوام اپنے ہی دو طبقات کو رفع بیگانگی اختیار کرتے دیکھ کر اپنے ہی خول میں سمٹنے لگے۔ یہ وہی عوام تھے جن کے آباواجداد جنگِ بکسر، جنگِ پلاسی، جنگِ میسور اور جنگِ آزادی میں مغرب کے خلاف ہتھیار اٹھا چکے تھے اور جب ان کے ہتھیار چھین لیے گئے تو اکبر کے ساتھ کالے ''صاحب لوگوں'' کی کوٹ پتلون، چھری کانٹے، دُم بریدہ کتے اور دُم دریدہ کوٹ، کالج اور ہوٹل پر قہقہے لگا چکے تھے۔ قیامِ پاکستان ان کے لیے خلافتِ راشدہ کی طرف واپسی کا عمل تھا۔ لیکن جب انھوں نے دیکھا کہ ہم مکہ اور مدینہ کے بجائے ماسکو اور واشنگٹن کی طرف دوڑ رہے ہیں تو انھوں نے اپنی چادریں اپنے سروں پر لپیٹ لیں اور اس سارے عمل سے منہ پھیر کر یا تو اپنی کمائی میں مگن ہو گئے یا پھر بے دلی سے کسی مردِ غیب کا انتظار کرنے لگے جو پاکستان کو پاکستان بنائے گا۔ مختصر لفظوں میں یوں کہیے کہ ہند اسلامی تہذیب کا سر اور دھڑ ایک دوسرے سے الگ

ہو گئے۔ سر مغرب کی گود میں تڑپنے لگا اور دھڑ اپنے مقام پر ایڑیاں رگڑنے لگا —— مسٹر پرویز اور مولانا مودودی نے بعض اختلافات کے ساتھ اقبال ہی کی فکر کے بعض پہلوؤں کی پیروی کی۔ لیکن ان کا اثر تعلیم یافتہ طبقے کے چند لوگوں ہی تک محدود رہا۔ اقبال ہی کی زندگی میں کمیونسٹ پارٹی اور ترقی پسند تحریک مغربی روح کے ایک پرقوت نمائندے کی حیثیت سے مشرقی پیکر میں سمانے کی پرزور کوشش شروع کر چکی تھی۔ لیکن تقسیم ہند کے ساتھ اس غبارے سے بھی پھونک نکل گئی۔ رہی سہی کسر اسٹالن کی موت، بقائے باہمی کی پالیسی اور جنگ اقتدار کے بدلتے ہوئے پینتروں نے پوری کر دی اور اب تصوف کے حلقوں کی طرح یہ تحریک بھی خانقاہ نشینی کی منزل تک پہنچ چکی ہے۔ یوں بھی چوتھائی صدی کے الٹ پھیر میں یہ حقیقت کھل کر ہمارے سامنے آگئی ہے کہ مغربی تہذیب کو اسلامی تہذیب سے ہم آمیز کرنے کی کوشش نہ صرف کامیاب نہیں ہوئی بلکہ اس چکر میں ہند اسلامی تہذیب کے ساتھ مغربی اثرات کا بھی دیوالیہ نکل گیا اور دو روایتی بھوکوں کی طرح اب دونوں بے ہوش پڑے ہیں۔ ٹھیک یہی صورت حال تھی جب محمد حسن عسکری نے مشرق و مغرب کی دو سو سالہ آویزش کا جائزہ لیتے ہوئے اس بات کا کھلے لفظوں میں اعلان کیا کہ مشرق و مغرب ایک دوسرے سے اتنے مختلف ہیں کہ ایک کی موجودگی میں دوسرا زندہ نہیں رہ سکتا۔ انھوں نے اپنے مخصوص انداز میں ثابت کیا کہ ان دونوں میں کسی قسم کا لین دین ممکن ہی نہیں ہے۔ اس لیے ان کے امتزاج کی ہر کوشش بے سود ہے۔
اس کا مطلب یہ ہوا کہ سرسیّد سے اب تک تہذیبی زندگی کے مختلف شعبوں میں جو کچھ کرنے کی کوشش کی گئی اس کی حیثیت ایک سعیِ رائگاں سے زیادہ نہیں ہے۔ خیر، یہاں تک بھی غنیمت تھا، ہمیں اگر یہ معلوم ہو جائے کہ مشرق و مغرب کا امتزاج نہیں ہو سکتا تو اس کے بعد ہمارے لیے دو راستے باقی رہ جاتے ہیں۔ یا تو ہم پورے مغربی ہو جائیں یا پورے مشرقی۔ اب پورے مغربی ہونے کے بارے میں حسن عسکری دو باتیں کہتے ہیں۔ اوّل یہ ہونا ناممکن ہے کیوں کہ مغرب کی روح سے ہم بالکل مختلف ہیں۔ اور اس کے ساتھ مشرقی روح بھی ہمارے پیروں کی زنجیر ہے۔ بہت ہوا تو ہم مغرب کے سطحی نقال بن سکتے ہیں۔ دوم مغربی تہذیب خود اپنے دن پورے کر کے ختم ہونے والی ہے۔ اس لیے اگر ہم اس کے نقال بن بھی جائیں تو اس کے ساتھ ہی ہمارا خاتمہ بھی ہو جائے گا۔ اور گیہوں کے ساتھ بے چارہ گھن بھی پس جائے گا۔ اس کے بعد آخری صورت پورے مشرقی بننے کی ہے۔ کیا یہ ممکن ہے؟ عسکری صاحب کہتے ہیں کہ ہاں یہ ممکن ہے مگر اس کی شرط اتنی کڑی ہے کہ سن کر ہوش اڑ جاتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کہتے ہیں کہ مشرقی بننے کی سب سے بڑی شرط یہ ہے کہ ہم ان تمام چیزوں کو ترک کر دیں جنھیں مغرب میں ترقی کی علامات سمجھا جاتا ہے۔ لیجیے، کوکا کولا پینے کا سارا مزہ کرکرا ہو گیا۔ پچھلے سو دو سو سال کے تجربات کو غور سے دیکھنے اور ان کے تمام نتائج پر پوری نظر ڈالنے کے بعد جہاں

تک میری ذات کا تعلق ہے، مجھے اس بات کا پورا یقین ہے کہ محمد حسن عسکری کا تجزیہ قیامت کی طرح اٹل اور سچ ہے۔ اور دراصل اس کے سوا اور کوئی نتیجہ نکالا ہی نہیں جا سکتا۔ مگر اب سوال یہ ہے کہ ہم دھواں گاڑی کو مشرق سے کیسے نکال باہر کریں؟ اور یہ ایک ایسا سوال ہے جس کے بعد ذہن اتنا ماؤف ہو جاتا ہے کہ ٹی وی دیکھنے کے سوا اور کوئی کام نہیں کر سکتا۔

(ماہنامہ ''الفاظ'' کراچی، شمارہ ۹۔۱۰، ۱۹۷۵ء)

○

# گڈ بائے ٹو سرسیّد

خوش قسمتی یا بدقسمتی سے میں سرسید احمد خاں کے مخالفوں میں سمجھا جاتا ہوں۔ بہت سے لوگ مجھے اس کی داد دیتے ہیں، بہت سے فریاد کرتے ہیں۔ میرے ایک دوست نے جو سرسید سے خود بھی زیادہ خوش نہیں ہیں، ایک دفعہ میرے بارے میں لکھا ہے کہ میں نے سرسید کے خلاف لکھ لکھ کر خوب شہرت کمائی ہے، حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ سرسید احمد خاں پر میں نے ایک آدھے کالم یا جہاں تہاں دو چار فقروں کے سوا اور کچھ لکھا ہی نہیں۔ البتہ حالیؔ کے خلاف میں ضرور لکھتا رہا ہوں۔ لیکن مجھے یہ احساس نہیں تھا کہ حالیؔ پر جو کچھ لکھوں گا وہ بھی سرسید کے خلاف سمجھا جائے گا۔ پھر ادب میں یہی ایک تصور مخالفت یا موافقت ہے جو میری سمجھ میں نہیں آتا۔ ایک سطح پر تو خیر ٹھیک ہے مگر عام طور پر اس کے معنی بہت پست ہوتے ہیں۔ اس میں ذاتی معاملات کی سی بو آتی ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے ادبی نظریاتی یا اصولی بات کا محرک کوئی ذاتی جذبہ ہو۔ میں ذاتی جذبے اور ذاتی معاملے کا بھی قائل ہوں۔ زندگی بہت بڑی حد تک انھیں دو چیزوں کا نام ہے۔ مگر افسوس کہ اس کی بھی ایک پست سطح ہے جو میرے معیار کے مطابق نہیں۔ جن معنوں میں لوگ ذاتی مخالفت یا موافقت کا ذکر کرتے ہیں، ان معنوں میں، میں اپنی ''ذات'' کا کوئی علم نہیں رکھتا۔ ایسا ذاتی تعلق تو مجھے اپنے بچوں سے بھی نہیں ہے۔ بچوں کے لیے میں جان دے سکتا ہوں، اصول نہیں دے سکتا، جھوٹی گواہی نہیں دے سکتا کسی سے بے جا دشمنی یا دوستی نہیں پال سکتا۔ میری ''ذات'' میرے اصولوں اور معیاروں کے ساتھ میری ذات ہے۔ اس کے علاوہ اگر کوئی اور ذات مجھ میں موجود ہے، تو میں اسے ''بدذات'' سمجھتا ہوں۔

لیکن حالیؔ سے کبھی میں نے بدذاتی نہیں کی۔ حقیقت یہ ہے کہ بچپن سے مجھے حالیؔ سے

ایسی محبت رہی ہے کہ اردو کے کم ادیبوں سے رہی ہے۔ اس آدمی میں کیسی سچی شرافت اور دردمندی تھی۔ رہ گئی اس کی ادبیت، تو میں ہی کیا، اردو کا کوئی ادیب ہے جو ادب پر بات کرتا ہے اور حالؔی کے بغیر لقمہ توڑ سکتا ہے۔ میرے دوست ضیا جالندھری نے کہا، ''آپ ہر بات میں حالؔی کا تذکرہ کیوں کرتے ہیں؟'' میں نے کہا، ''کیا کروں، ادبی دریا کی یہ وہ مچھلی ہے کہ جس کنارے پر بھی شست پھینکتا ہوں، ہر جگہ حالؔی نکل آتا ہے۔ غزل میں وہ ہے، تنقید میں وہ ہے، سوانح عمری میں وہ ہے، نظم میں وہ ہے، مضمون نگاری میں وہ ہے۔ حالؔی تو ہمارے جدید ادب کا کابوس ہے۔ حالؔی سے کون بچ سکتا ہے۔ ترقی پسند اور غیر ترقی پسند سب ہی زلفِ حالؔی کے اسیر ہیں۔ میں تو حالی سے اتنا متاثر ہوں کہ شیروانی پوشی ہی میں نہیں، غزل نویسی میں بھی ان کی نقل کرتا ہوں، اور کئی غزلیں حالؔی کے رنگ میں کہی ہیں بلکہ ان کا لب ولہجہ بار بار میرے لب • لہجے میں گونجتا ہے مقطر البتہ نہیں باندھتا۔ حالؔی کی قدر شناسی کے لیے یہ بھی ضروری ہو تو باندھ سکتا ہوں مگر حالؔی سے میرا اختلاف (مخالفت نہیں) بہت بنیادی ہے۔ یہ اختلاف کبھی کبھی جہاد کو ضروری بنا دیتا ہے اور جہاد کا اصول ضرب کاری ہے۔ جو لوگ نہ مجھے سمجھتے ہیں نہ حالؔی کو نہ ادب کو، انھیں بظاہر میرے اس رویے سے تکلیف ہوتی ہے۔ مگر تکلیف کے اسباب بھی مختلف ہیں۔ کوئی حالؔی کو ترقی پسندی کا باوا سمجھتا ہے اس لیے بگڑ جاتا ہے۔ کوئی اسلام اور مسلمانوں کا محسن سمجھتا ہے اس لیے خار کھا جاتا ہے۔ میں بات حالؔی پر کرتا ہوں اور لوگ سمجھتے ہیں کہ ان پر کی جارہی ہے۔ اس لیے اپنی روح کی تکلیف کو حالؔی کی روح کی تکلیف سمجھ لیتے ہیں۔ کچھ دوستوں نے مجھے مشورہ دیا کہ ہر طرح کے لوگوں کو ناراض کرنے سے بہتر یہ ہے کہ نام لیے بغیر بات کی جائے۔ نام اگر علامت نہ ہوں تو مجھے ان سے بھی کوئی دلچسپی نہیں۔ بعض نام قومی یا آفاقی حیثیت رکھتے ہیں اور میں بہت ایسے نام بھی لیتا ہوں جو میرے لیے ذاتی علامت ہیں۔ یہ گم نام اور کم حیثیت کے نام ہیں اور اکثر لوگ ان کے تذکرے سے چڑ جاتے ہیں۔ مگر میں کیا کروں مجھے تو اپنی بچی میں بھی ایک علامتی معنی نظر آتے ہیں۔ پھر لوگوں کو خوش کرنا میرے کس کام آئے گا۔ مجھے کون سا عہدہ یا مرتبہ لینا ہے۔ ۱۹۴۸ء میں اپنے ایک مضمون میں، میں نے اس منشور کا اعلان کیا تھا کہ گلے میں سونے کا تمغا ڈال کر ادب کی خدمت کی تو کون سا تیر مارا۔ روکھی سوکھی کھا کر ادب کے لیے کچھ کرسکوں تو البتہ ایک بات ہوگی۔ ایسی بات کو لوگ بات بنانا سمجھتے ہیں اور ہمیشہ ایسی باتیں بنا کر ''آمدم برسرِ مطلب'' کی طرف کوچ کر جاتے ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ ادب میرے لیے ہمیشہ مقصود بالذات رہا ہے، کسی اور چیز کے حصول کا ذریعہ نہیں بنا۔ اگر کوئی اسے ''انگور کھٹے ہیں'' کا معاملہ سمجھتا ہے تو یہ خوش خیالی اسے مبارک ہو۔ جاننے والے جانتے ہیں، انگور میرے لیے اتنے کھٹے کبھی نہیں تھے جتنے خود ان لوگوں کے لیے تھے، جنھوں نے انھیں اب میٹھا بنالیا ہے۔ ویسے نام نہ لینے کے

اصول کو اگر میں اختیار بھی کروں تو اس کی صرف ایک صورت ہوگی۔ یعنی ان لوگوں کا نام لینا چھوڑ سکتا ہوں جن کے خیال یا تجربے سے موافقت رکھتا ہوں۔ مگر ان لوگوں کا نام لینا پھر بھی ترک نہیں کروں گا جن سے اختلاف رکھتا ہوں کیوں کہ قرآن حکیم میں ابوبکرؓ و عمرؓ کے نام نہیں لیے گئے مگر ابولہب کا نام لیا گیا ہے۔ کبھی کبھی مصالحت اور منافقت سے بچنے کے لیے دشمن اور مخالف کا نام لینا ضروری ہو جاتا ہے۔

حالیؔ یا سرسید سے میری کیا مخالفت ہو سکتی ہے، غور کیجیے، انھیں مرے ہوئے زمانہ ہو گیا۔ میں تو جب پیدا بھی نہیں ہوا تھا۔ پھر یہ کوئی خاندانی، نسلی یا قبائلی تنازع بھی نہیں ہے۔ اس کے علاوہ میں مردوں سے لڑنا تضیعِ اوقات بھی سمجھتا ہوں، اور خلافِ شریعت بھی۔ جو مر گیا قابلِ معافی ہے اور لاش کا مثلہ کرنا حرام ہے۔ حالیؔ اور سرسید سے میری لڑائی مردوں سے لڑائی نہیں ہے، ایسے زندوں سے ہے جو زندوں سے زیادہ زندہ ہیں۔ میں حالیؔ کو ادب کی ہر صنف میں زندہ دیکھتا ہوں اور سرسید کو ہر اصلاحی تحریک میں۔ سرسید اصلاحی تحریکوں میں زندہ ہیں۔ نظامِ تعلیم میں بھی اور جدید مذہبی فکر میں بھی۔ یہ سرسید ہی ہیں جو اس وقت بولنے لگتے ہیں جب قوم کے کسی زوال، انحطاط یا غلط اقدام پر شور مچایا جاتا ہے۔ یہ سرسید ہی ہیں جنھوں نے ہمارے پورے نظامِ تعلیم کو کاندھوں پر اٹھا رکھا ہے۔ یہ سرسید ہیں جو کبھی پرویز میں بولتے ہیں کبھی غلام جیلانی برق، شبلیؔ، اقبالؔ، مولانا مودودی، علامہ مشرقی، سب ہی کو تھوڑے تھوڑے اختلاف سے ان کا فیض پہنچتا ہے۔ یہاں تک کہ مرزا غلام احمد قادیانی کو بھی۔ ان میں سے جو لوگ سرسید سے کچھ اختلاف بھی رکھتے ہیں تو وہ ایسا ہی ہے جیسا باپ بیٹے میں ہوتا ہے۔

مجھے سرسید سے نہ ذاتی اختلاف ہے نہ باپ بیٹے کا۔ سرسید سے میرا اختلاف ایسا ہے جیسا دن کو رات سے ہوتا ہے۔ چلیے آپ مجھے رات اور انھیں دن سمجھ لیجیے۔ خدا کا شکر ہے کہ نہ مجھے کسی تحریکِ اصلاح کا فیض پہنچا نہ تحریکِ مذہبی کا۔ یہاں تک کہ نظامِ تعلیم کا بھی نہیں۔ میں نے ان کے نظامِ تعلیم سے اتنا واسطہ بھی نہیں رکھا کہ ان کی دی ہوئی ڈگری سے روٹی کماتا۔ میں نے روٹی ان کی مدد اور سند کے بغیر کمائی ہے۔ مگر سرسید سے میرا اختلاف مجھ پر الہام نہیں ہوا ہے۔ میں بھی اسی ماحول میں پیدا ہوا تھا جس کے سنگِ بنیاد پر سرسید کا نام لکھا ہوا ہے۔ ماحول وہی تھا، تمام خیالات وہی تھے، نظامِ تعلیم وہی تھا، یہاں تک کہ نصاب بھی۔ لوگ ان سب چیزوں سے فیض یاب ہو رہے تھے اور زندگی بنا رہے تھے۔ جس طرح چشموں پر پیاسوں کی بھیڑ ہوتی ہے اس طرح ایک دنیا سرسید کے تعمیر کردہ حوض کے اردگرد جمع تھی، اور سیراب ہو رہی تھی۔ ادیب، شاعر، مصلح، ڈاکٹر، انجینئر، صحافی، لیڈر، کون ہے جس نے اس گھاٹ پر پانی نہیں پیا۔ میں بھی پینا چاہتا تھا لیکن پہلے ہی چلو میں اُلو ہو گیا۔

مجھے اس کا ذائقہ اتنا تلخ اور بدبودار لگا کہ پینے کی ہمت نہ پڑی۔ دوستوں نے سمجھایا۔ عزیزوں نے نصیحتیں کیں۔ بزرگوں نے ڈرایا اور دھمکایا، ہم دردوں نے کہا، بھوکے مرو گے۔ استادوں نے کہا، فیض اٹھاؤ۔ کانے ہواندھوں میں راجا ہو جاؤ گے۔ میں جانتا تھا سب سچ کہتے ہیں مگر اللہ اکبر، غرورِ تشنگی بھی کیا شے ہے۔ میں نے چلو کا پانی اچھال دیا اور پیاسا اپنی راہ پر چل دیا۔ اس نظامِ تعلیم سے میٹرک کا سٹیفکیٹ لیا تھا مگر آج تک اسے استعمال نہیں کیا۔ کیوں کہ درخواست کبھی نہیں دی۔ خدا بخاری کا بھلا کرے، انھوں نے تعلیم پوچھے بغیر اسٹاف آرٹسٹ بنا دیا تھا۔ ساری زندگی میں صرف ایک بار اس سٹیفکیٹ کی ضرورت پڑی وہ بھی تاریخ پیدائش کے سلسلے میں۔

بزرگ کہتے ہیں کہ سمندر میں رہ کر مگرمچھ سے بیر پالنا اچھا نہیں ہوتا۔ میں سمندر میں ہوں اور مگرمچھ کی اولادوں سے تہِ آب بھی مفر نہیں۔ ہر طرف سرسید کے جال پھیلے ہوئے ہیں اور جالوں کے سرے سرسید کے وارثوں نے تھام رکھے ہیں۔ نکل جانے کا کوئی راستہ نہیں۔ ایک کڑی توڑتا ہوں، دوسری میں پھنس جاتا ہوں۔ بقول جمیل الدین عالیؔ:

مچھلی بچ کر جائے کہاں جب جل ہی سارا جال

یہ جل نہیں ہے اجل ہے، پانی نہیں ہے زہر ہے۔ کچھ لوگوں کو دیکھتا ہوں کہ باپ سے روٹھے ہوئے ہیں، لڑتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ کبھی کبھی دھوکے میں ان کو اپنا ساتھی سمجھ لیتا ہوں مگر آخر میں وہ بھی سرسید کے چہیتے بیٹے نکل جاتے ہیں اور طنز کرنے لگتے کہ سلیم احمد، سرسید کے خلاف لکھ کر خوب شہرت کما رہے ہیں۔ شہرت کا معاملہ یہ ہے کہ ۲۵ر برس سے ریڈیو میں ہوں اور ۲۰ر برس سے فلم میں۔ ریڈیو، ٹیلی وژن، فلم، صحافت۔ یہ شہرت کے وہ ذرائع ہیں کہ کسی ایک کو ہاتھ لگ جائے تو سات پشت کی عاقبت سنوار جاتا ہے۔ میری شہرت کا یہ عالم ہے کہ سلیم احمد شاعر کو الگ سمجھا جاتا ہے، سلیم احمد ڈراما نویس کو الگ، سلیم احمد فلم نویس کوئی اور ہے۔ سلیم احمد جس کے کالم چھپتے ہیں، وہ کوئی اور ہے، ایک ادیب کے ایک ناول کی ڈرامائی تشکیل کے لیے میرا نام لیا گیا تو انھوں نے کہا۔ ''یہ کون سلیم احمد ہیں؟ ایک سلیم احمد کو تو میں جانتا ہوں جو تنقید اور شعر لکھتے ہیں۔'' دوسری طرف یہ عالم ہے کہ ایک اخبار میں میرے کچھ اشعار انتخاب کیے گئے تو اخبار والوں نے یہ بتانا ضروری سمجھا کہ سلیم احمد ڈراما نویس کی حیثیت سے تو مانے جاتے ہیں مگر یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ شاعر بھی ہیں۔ مجھ پر تو زندگی بھر کے تجربے سے کھل گیا کہ شہرت ایک سراب ہے۔ شہرت کمانا مقصد ہوتا تو سرسید کی مداحی میں مدلل کتاب لکھتا اور گلڈ سے انعام پاتا۔

لیکن ایک راستہ سرسید کی شاہراہ سے الگ بھی موجود تھا۔ یہ بھی ایک شارع تھی۔ کبھی اس پر غزالیؔ اور رازیؔ کی سواریاں چلتی تھیں اور سلاطینِ زمانہ رکاب تھامے ساتھ ہوتے تھے۔ ہزاروں

غلام جلو میں ہوتے تھے اور قدم قدم پر زر و جواہر کی بارش ہوتی تھی۔ مگر زمانے کی دست برد سے یہ سڑک ٹوٹ پھوٹ گئی تھی۔ دو رویہ لگے ہوئے درخت جھنکاڑ بن چکے تھے۔ سرائیں اور منزلیں اجاڑ ہو چکی تھیں۔ چلنے والوں کی بھیڑ اب بھی تھی مگر ایسی جیسے دیہاتیوں کے میلے جاتے وقت ہوتی ہے کہ پگڑ باندھے، ڈور اور لٹیاں سنبھالے چنے کھاتے اور اوک سے پانی پیتے چلے جاتے ہیں۔ مجھے اس راستے کی عظمت کا احساس تھا مگر یہ بھی جانتا تھا کہ اب یہ دیہاتیوں کی پگڈنڈی ہے، شہر کا راستہ اور ہو گیا تھا۔ شہر کو جانے والی سڑکوں پر یکے تانگے اور کاریں سب تھیں، ریل بھی اُدھر جاتی تھی۔ میں دیہاتی میلوں میں گھومنے والوں کو دیکھتا تھا کہ پیدل یا ٹٹوؤں پر سوار شہر کی سڑکوں پر آجاتے ہیں تو تماشا بن جاتے ہیں۔ میں تماشا بننے سے ڈرا ورنہ سرسید کے حوض کے مقابل ایک میٹھے پانی کا چشمہ بھی موجود تھا۔ اس کا پانی گدلا، ریت ملا اور تہ نشین ہو گیا تھا مگر تھا آبِ حیات۔ یہ دیوبند کا چشمہ تھا۔ میں علی گڑھ نہیں گیا نہ دیوبند، بس میرٹھ میں بیٹھا رہا۔ دونوں مقامات یہاں سے مساوی فاصلے پر تھے۔ دونوں طرف آنے جانے والوں کا تانتا بندھا ہوا تھا۔ سرسید ڈاکٹر، انجینئر پروفیسر بنا رہے تھے تو دیوبند شیخ الاسلام، شیخ الحدیث، عالم اور مفتی پیدا کر رہا تھا۔ معاشرے میں دونوں کا مقام تھا۔ دیوبند والے پرانے، فرسودہ اور کسی حد تک از کار رفتہ سمجھے جاتے تھے —— مگر میں نے دونوں کے دروازے اپنے اوپر بند کیے۔ مسٹر اور مولوی، دونوں میرے کام کے نہیں تھے۔ میں کچھ اور بننا چاہتا تھا۔ کیا بننا چاہتا تھا، یہ میں خود نہیں جانتا تھا مگر اس کا منتظر تھا کہ یہ دریافت کرلوں کہ چاہتا کیا ہوں۔ یہ زمانہ انتظار کا تھا، اور کیسا انتظار، جس کے خاتمے کی مدت نامعلوم تھی۔ یہ بھی یقین نہیں تھا کہ وہ کبھی ختم ہوگا یا نہیں۔ اور ختم ہوگا تو کیا لائے گا۔ لائے گا یا نہ لائے گا، مجھے کچھ نہیں معلوم تھا مگر میں انتظار کرنے بیٹھ گیا۔

خدا پروفیسر کرار حسین اور محمد حسن عسکری کو جزائے خیر دے کہ جب میرے چاروں طرف اندھیرا تھا تو یہ دونوں چراغ روشن تھے بلکہ میرے لیے آفتاب و ماہتاب تھے۔ میرے شب و روز انھیں کے سہارے بسر ہوتے۔ یہ میری روشنی تھے، میری امید تھے، میری روح کا آسرا تھے۔ انتظار سے تھک کر جاتا تھا تو اُن کی طرف۔ زخم کھا کر بھاگتا تھا تو اُن کی طرف۔ مایوس ہو کر پلٹتا تھا تو ان کی طرف۔ اور کب ایسا ہوا کہ اُن کے قدموں کا فیض نہیں پہنچا۔ یہ ہر زخم کا مرہم اور ہر مایوسی کا تریاق تھے۔ ان کی خاموشی اور گویائی دونوں نے کیمیا کا کام کیا تھا۔ بولتے تو جانے کتنے دروازے کھل جاتے، اور خاموش رہتے تو حیات افروز قوتوں کا پراسرار سناٹا میری روح پر چھا جاتا۔ آتش نے کہا تھا کہ:

ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

مجھے ہزاروں کا تو تجربہ نہیں مگر دو چھتنار درخت میں نے ضرور دیکھے۔ ان کی چھاؤں میں بیٹھا اور ان کے پھل پات کھا کر پیٹ بھرا۔ ان کی ٹیک لگا کر کمر سیدھی کی۔

میں سر سید سے اپنے اختلاف کا ذکر کر رہا تھا۔ میں نے کہا کہ میں مُردوں سے اختلاف نہیں کرتا۔ میری لڑائی صرف زندوں سے ہے، اور زندہ قوت کے خلاف زندہ قوت ہی استعمال کرنی پڑتی ہے۔ میں نے حالی پر شدید حملے کیے۔ حالی کو ضرب لگتی ہے تو سر سید کا تختِ اقتدار بھی کھسکنے لگتا ہے۔ حالی آخرت میں ہی سر سید کے لیے وسیلۂ نجات نہیں بنیں گے، دنیا میں بھی ذریعۂ شفاعت ہیں۔ لیکن سر سید کے دوسرے مخالفوں، دشمنوں اور نکتہ چینوں سے میرا کوئی تعلق نہیں۔ مگر کبھی میرا اور ان کا اعتراض بظاہر ایک معلوم ہوتا ہے۔ وہ تو سر سید کو مغرب کی برتری کا مبلغ سمجھتے ہیں مگر مغرب کی برتری سر سید نے نہیں پیدا کی تھی، انھوں نے صرف برتری دیکھی تھی اور برتری کو تسلیم کیا تھا۔ شتر مرغ کی طرح صرف آنکھیں بند کر کے نہیں بیٹھ گئے تھے۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ سر سید انگریز اقتدار کا سمبل ہیں۔ مگر انگریزوں کو سر سید نے دعوت نامے بھیج کر نہیں بلایا تھا۔ انگریز خود آئے تھے اور توپوں بندوقوں کے زور پر آئے تھے۔ سر سید نے صرف یہ دیکھا کہ وہ آگئے ہیں، تو ان کے آنے کو تسلیم کیا اور گردن جھکا دی۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ سر سید گردن نہ جھکاتے تو لڑائی فتح ہو جاتی۔ مگر گردن نہ جھکانے والے ایک دو نہیں، فوج کی فوج ہے اور سب کا حشر ہمارے سامنے ہے۔ سر سید اگر گردن نہ جھکاتے تو اُن ہی میں سے ایک ہوتے۔ غالبًا قیدِ فرنگ اور شہادت سر سید پر اتنی گراں بھی نہیں تھی —— کچھ لوگ اتنے خبیث ہیں کہ سر سید کو ایجنٹ، بدنیت اور مفاد پرست تک ثابت کرتے ہیں۔ میں ان سب سے اپنی برأت کا اظہار کرتا ہوں اور اگر میری کسی بات سے ایسے خیالات کی تائید ہوتی ہے تو میں اس سے بھی بری الذمہ ہونے کا اعلان کرتا ہوں۔ میرے اختلاف کی سطح کچھ اور ہے، اور وہ مجھ پر رفتہ رفتہ منکشف ہوئی ہے —— سر سید نے جو کچھ کر دیا کسی سے نہ ہو سکا۔ اکبر بھی ساری زندگی مخالفت کرنے کے باوجود مان گئے کہ سید کام کرتا تھا۔ گر کام کے طریقے، ذرائع اور حدود پر مجھے اعتراض ہے، کام کے مقصد اور نیت پر نہیں۔ وہ مسلمانوں کے سچے بہی خواہ اور حقیقی مصدق تھے۔ البتہ ان کے عمل نے ان کی نیت اور مقصد سے آزاد ہو کر ایسے نتائج پیدا کیے جن سے اختلاف ہو سکتا ہے۔ مجھے بھی اختلاف ہے مگر یہ اختلاف بھی دوسروں سے مختلف ہے۔ ایک وقت تھا جب ہمیں ایسے نتائج کی ضرورت تھی۔ ہم نے ان نتائج سے کام لیا اور زندہ رہے۔ زندہ رہے اور جہاد کیا اور انگریزوں کو نکال بھگایا۔ روحِ ہندوستان اس جنگ میں ہمیشہ سر سید کے پیدا کیے ہوئے سپاہیوں کی ممنونِ منت رہے گی۔ میرا اختلاف یہ نہیں ہے کہ وہ نتائج ایک وقت میں کیوں پیدا ہوئے۔ ان کا پیدا ہونا تاریخی تقاضا تھا۔ اختلاف یہ ہے کہ وہ نتائج اب بھی کیوں برقرار ہیں۔ اب ہم زندگی کی نئی منزلوں میں ہیں جس

میں ایک دوسرے طریقۂ کار اور حکمتِ عملی کی ضرورت ہے۔ ہم اب بالکل دوسرے نتائج پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ سرسید جو کبھی ہمارے لیے سنگِ میل تھے، اب سنگِ راہ ہیں۔ اب وہ راستے نہیں دکھاتے گمراہ کرتے ہیں۔ منزل رسی میں مدد نہیں دیتے، رکاوٹ بنے ہوئے ہیں۔ تاریخ کا تقاضا ہے کہ اس سنگِ راہ کو اکھاڑ پھینکا جائے۔ اس کی اپنی وقتی اور تاریخی اہمیت وضرورت کا اعتراف کرکے اس کو ٹھوکر ماردی جائے۔ سرسید زندہ ہوتے تو مجھے حق الیقین ہے کہ جو لوگ ایسا کرنا چاہتے ہیں، ان کی تائید کرتے۔

میں سرسید کو گالی دینے نہیں آیا، سلام کرنے آیا ہوں۔ مگر یہ سلامِ رخصت بھی ہے۔ سرسید کو سلامِ رخصت کے بعد شاید ہم پھر انھیں سلامِ محبت کرنے کے لیے بھی آئیں گے۔ مگر یہ اس وقت ہوگا جب سرسید کی پیدا کردہ دنیا نیا پیکر اختیار کرے گی۔ جب ہم ان تنظیموں، اداروں اور جمیعتوں کو پاش پاش کردیں گے جو سرسید کے عمل نے پیدا کی ہیں اور جو ہمارے راستے میں حائل ہیں، جب سرسید کا حوض خشک ہوجائے گا —— مگر ایک بار پھر اُبلنے کے لیے۔ دیوبند کو بھی اس کی ضرورت ہے۔ جب یہ دونوں ملیں گے تو دریا بن جائیں گے اور کیسا دریا کہ جس کا سوتا حوضِ کوثر سے پھوٹتا ہے۔ مجھے یقین ہے، اور خدا اس یقین کو پختہ تر کردے کہ ہمارے اس کام میں خود روحِ سرسید ہمارے لیے دست بدعا ہے۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'')

○

# ادھوری جدیدیت

جدیدیت کی روح یہ اصول ہے کہ کسی بات کو اس بنا پر تسلیم نہ کیا جائے کہ وہ ہم سے پہلے سے چلی آرہی ہے، یا ہم پر خارج سے عائد کی گئی ہے یا ہم سے بالاتر ہے بلکہ ہر چیز کے حسن و قبح، خیر و شر، منفعت و مضرت کا فیصلہ تجربے کی روشنی میں کیا جائے۔ اس لیے جدیدیت کے معنی زیادہ سے زیادہ ''تجرباتی'' ہونے کے ہیں۔ لیکن تجربہ کس کا؟ ہمارا اپنا۔ اور اگر ہم کسی دوسرے کے تجربے کو قبول بھی کرتے ہیں تو اس شرط پر کہ ہم جب چاہیں اپنے تجربہ کی بنا پر اسے رد کر دیں۔ ظاہر ہے کہ ان معنوں میں جدیدیت مذہب کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ مذہب کی بنیاد عقیدہ، وحی ایک مافوق الفطرت قوت کے اقرار اور اس کے احکام کے سامنے بے چون و چرا سر جھکانے پر ہے۔ اسی طرح جدیدیت اخلاقی قیود کو بھی تسلیم نہیں کرتی کیوں کہ اخلاق کا تعلق بھی بالعموم مذاہب ہی سے رہا ہے اور جہاں براہِ راست مذہب نہیں ہے، وہاں ایک بالاتر ہستی یا کم از کم خارجی دباؤ کے اثرات ضرور موجود رہے ہیں۔ بالفرض اخلاق کے معنی صرف معاشرتی اصولوں کے لیے جائیں تو بھی معاشرے کا خارجی دباؤ اپنی جگہ موجود رہتا ہے۔ مذہب اور اخلاق کی طرح جدیدیت معیارات کو بھی نہیں مانتی۔ کیوں کہ معیار کے معنی پھر کسی خارجی پیمانے کو تسلیم کرنے کے ہیں۔ جدیدیت ان سب چیزوں کا انکار کرتی ہے۔ اس بنا پر کہ یہ ذاتی تجربے کی راہ کے پتھر ہیں لیکن انکار کے معنی اثبات کا دروازہ بند کرنے کے نہیں ہیں۔ جدیدیت ان میں سے کسی کا بھی اثبات کر سکتی ہے، بشرطے کہ ذاتی تجربہ اس کی تصدیق کرے۔

لیکن جو آدمی حسن و قبح اور خیر و شر کے معاملات میں ذاتی تجربے کو بنیاد بناتا ہے وہ انفرادیت پسند ہوتا ہے۔ جدید ہونے کے معنی انفرادیت پسند ہونے کے ہیں۔ یہاں انفرادیت پسند

ہونے کے معنی وہ نہیں ہیں جو عام طور پر مراد لیے جاتے ہیں۔ انفرادیت پسند اسے نہیں کہتے جو صرف دوسروں سے مختلف ہونا چاہتا ہے بلکہ اسے جو ہر چیز کا پیمانہ اپنی ذات کو سمجھتا ہے لیکن یہ ذات بھی کوئی مقررہ یا طے شدہ چیز نہیں ہے۔ ہمارے محسوسات اور جذبات بدلتے رہتے ہیں، پسند اور ناپسند میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں، خیالات و افکار میں تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے انفرادیت پسندی کے معنی تغیر پسندی کے بھی ہیں۔ تو جدیدیت کے معنی زیادہ سے زیادہ تجرباتی زیادہ سے زیادہ انفرادیت پسند اور زیادہ سے زیادہ تغیر پسند ہونے کے ہیں۔ نشاۃِ ثانیہ کے بعد کی مغربی تہذیب کو ہم ان ہی معنوں میں جدید کہتے ہیں۔

اچھا، اس لفظ کو اب اپنی تاریخ کے پس منظر میں دیکھیے — غدر سے پہلے جدید کا لفظ صرف ''نئی چیز'' یا ''نئی بات'' کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔ کے معنی صرف اتنے تھے کہ ہر نئی چیز یا نئی بات یا نیا کام مزے دار معلوم ہوتا ہے لیکن غدر کے بعد اس لفظ کا استعمال اس سے مختلف معنوں میں ہونے لگا، مثلاً جدید شاعری کے معنی اس شاعری کے ہوئے جو ''پیروی مغربی'' میں کی جائے۔ یا جدید مذہب کے معنی اس مذہب کے ہوئے جو سائنس یا عقل کے مطابق ہو۔ اس اختلافِ معنی کے علاوہ ایک اور فرق یہ پیدا ہوا کہ اس سے پہلے جدید ہونا انفرادی اُپج کا نتیجہ ہوا کرتا تھا، لیکن اب جدید ہونا ایک مستقل رجحان بن گیا ہے اور اس رجحان کے ساتھ ہی یہ ضرورت محسوس ہونے لگی کہ ہر بار لفظ جدید کی ایک نئی تعریف کی جائے۔ چناں چہ حالؔی کے زمانے کی جدیدیت اور چیز ہے، نیاز فتح پوری اور ان کے ساتھیوں کی جدیدیت اور چیز۔ ۱۹۳۶ء کے ادیبوں کے جدیدیت اور ہے، ۱۹۴۷ء کے بعد کے ادیبوں کی اور۔ اور اب تو یہ نوبت ہے کہ ادیبوں اور شاعروں کے جتنے گروپ ہیں جدیدیت کے اتنے ہی معنی ہیں۔ بظاہر یہ صورتِ حال پریشان کن معلوم ہوتی ہے لیکن ہے جدیدیت کی روح کے عین مطابق۔ بعض لوگ سوال اٹھاتے ہیں کہ اس صورت میں تو تہذیب، اخلاق اور فن کے سارے معیارات تباہ ہوجائیں گے۔ ہمارا واضح اور حتمی جواب یہ ہے، اگر ایسا ہوا تو یہ جدیدیت کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔

لیکن فی الحال اس بحث میں الجھنے کے بجائے ہم اردو شاعری میں جدیدیت کا سلسلۂ نسب متعین کرنا چاہتے ہیں۔

اردو شاعری میں جدیدیت کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا شاعر غالبؔ ہے۔ غالبؔ سے پہلے جو کچھ ہے، روایتی معاشرے کی روایتی شاعری ہے۔ اس کے بعد کوئی ایسا شاعر پیدا نہیں ہوا جس کی ذاتِ واحد میں جدیدیت کی اتنی خصوصیات جمع ہوں۔ مذہب، عقیدہ، احکام، اخلاق اور معیارات سب کے سب اس بت شکن کی سبک دستی کے بہانے ہیں اور وہ ان چیزوں کو کسی خارجی

کسوٹی پر رد نہیں کرتا بلکہ صرف اپنی ذات کے پیمانے پر۔ یہاں بعض لوگوں کو غالبؔ کی انانیت یاد آئے گی۔ لیکن گھسے پٹے خیالات نے ہر بات کی تفہیم ناممکن بنادی ہے۔ انانیت ہو یا کوئی اور صفت، شاعری میں تو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ شاعر نے اسے تشخیصِ حقیقت یا انکشافِ ذات کا ذریعہ بنایا ہے یا نہیں۔ انانیت پسند تو غالبؔ سے پہلے بھی گزرے ہوں گے اور اپنی تمام زندگی میں میرؔ، غالبؔ سے زیادہ انانیت پسند تھے اور یوں کہنے کو انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ ''حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے۔'' یا ''اہلِ نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں۔'' لیکن یہ سب روایتی معاشرے کے روایتی خیالات ہیں۔ غالب کی انانیت پرستی صرف و محض انانیت پرستی نہیں تھی۔ یہ غالبؔ کی وہ قوت تھی جس کی مدد سے وہ ہر خارجی معیار کو رد کر کے ذاتی حقائق کی اجنبی سرزمین میں داخل ہوتا ہے۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
یا ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

اور ان معنوں میں وہ جن حقائق تک پہنچتا ہے ان کے بارے میں اس کا یہ دعویٰ سچا ہے کہ میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں۔ یہ گلشنِ ناآفریدہ کیا ہے؟ ایک بے حد جدید دنیا ہے۔ جس میں حق و باطل کا تعین مافوق الفطرت عقیدوں کی بنا پر نہیں ہوتا، نہ خیر و شر کے معیارات خارجی طور پر عائد کیے جاتے ہیں، نہ اجتماعی واہموں کو قانون کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ دنیا ایک حد درجہ آزاد فرد کی دنیا ہے۔ جس کا خالق، حاکم اور قانون وہ آپ ہے، اور یہ فرد انتہا کا انفرادیت پسند ہے۔ انفرادیت پسند اور تغیر پسند۔ اسے ایک طرف وبائے عام میں مرنا قبول نہیں ہے۔ اور دوسری طرف جنت اس لیے قبول نہیں ہے کہ ''ہے ہے اقامتِ جاودانی ہے۔'' غالبؔ کے زمانے میں یہ دنیا صرف غالبؔ کے خوابوں میں بستی تھی۔ غالبؔ نے خواب اور حقیقت کو اس طرح ملایا کہ آج یہ دنیا ہم سب کی تقدیر ہے۔ جدید دنیا غالبؔ کی دنیا ہے۔

لیکن غالبؔ کے مقابلے پر جدید شاعری کرنے اور جدید شاعری کی بنیاد ڈالنے والے حالیؔ کی شاعری کچھ یوں ہی سی جدید ہے۔ اس بنا پر نہیں کہ غالبؔ بڑا شاعر تھا اور حالیؔ چھوٹے شاعر تھے۔ اس بنا پر کہ حالیؔ نے جدیدیت کے معنی قومی زبوں حالی یا مناظرِ فطرت پر نظمیں لکھنا سمجھا۔ یہ شاعری ان معنوں میں تو جدید ضرور تھی کہ اردو والوں کے لیے نئی تھی لیکن جدیدیت، حقیقی جدیدیت سے حالیؔ کی طبیعت کو رتی بھر بھی مناسبت نہیں تھی۔ وہ کبھی خواب میں بھی نہیں سوچ سکتے تھے کہ فرد غالبؔ کی طرح اتنی بڑی آزادی کا خواب دیکھ سکتا ہے۔ انھیں جدیدیت سے زیادہ اپنا مفلر عزیز تھا۔ پھر حالیؔ میں یہ سکت بھی نہیں تھی کہ اپنی ذات کو پیمانۂ اقدار بنا سکیں۔ ان کی زندگی میں سرسیدؔ اور کرنل

ہالرائیڈ داخل نہ ہوتے تو وہ رنگِ قدیم پر ہی قائم رہتے۔ وہ جدید شاعری اس لیے نہیں کرتے کہ ان کی فطرت کا تقاضا ہے۔ جدید شاعری وہ اس لیے کرتے ہیں کہ سرسید اور کرنل ہالرائیڈ کا تقاضا ہے۔ حالی میں اخلاق پرستی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی۔ وہ تو میرے خیال میں بائیں ہاتھ سے پانی بھی نہیں پیتے ہوں گے۔ ایسے آدمی کا فطری جدیدیت سے کوئی تعلق نہیں ہوسکتا۔ حالی جدید نہیں تھے، زمانے اور سرسید کی ستم ظریفی نے انھیں جدید بنادیا تھا۔

اور آپ چاہیں تو اسے میری ستم ظریفی کہہ لیں کہ مجھے حسرت، حالی سے نسبتاً زیادہ جدید معلوم ہوتے ہیں۔ میں نے ''نسبتاً'' کہا ہے۔ بظاہر یہ بات کچھ الٹی سی معلوم ہوتی ہے۔ حسرت نے حالی کی طرح نظم نگاری نہیں کی جسے عام طور پر جدیدیت کی ایک علامت سمجھا جاتا ہے۔ انھوں نے ایک قطعی روایتی ذریعۂ اظہار یعنی غزل کو اپنایا اور اس میں بھی انفرادیت کے بجائے دوسروں کی تقلید کو یہاں تک کام میں لائے کہ ایک طرح سے پوری اردو غزل کو دوبارہ لکھ دیا لیکن اس کے باوجود یہ حسرت ہی ہیں جو:

قول کو زید و عمر کے حد سے سوا اہم نہ جان
روشنیِ ضمیر میں عقل سے اجتہاد کر

کا اعلان کرتے ہیں۔ یہ ایک غیر روایتی خیال ہے اور خواہ اسے پوری طرح جدید نہ کہا جاسکے مگر اس کا سلسلہ کسی نہ کسی طرح انفرادیت پرستی سے مل جاتا ہے۔ یہاں ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر کی ذاتی زندگی اور اس کی شاعری میں کتنی مطابقت ہوسکتی ہے؟ ہوسکتا ہے کہ ذاتی زندگی میں ایک شاعر قدیم ہو لیکن اس کی شاعری جدید ہو، اور صورتِ حال اس کے برعکس بھی ہوسکتی ہے۔ حسرت کی شاعری پر ان کے تمام خیالات کا بہت زیادہ اثر نہیں معلوم ہوتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان کی شاعری میں تجربے کا براہِ راست بیان ان کی زندگی سے پیدا ہوا ہے۔ وہ حسن و عشق کو موضوع بناتے ہیں مگر ان کا حسن و عشق روایتی نہیں ہے، اس میں حسرت کی شانِ اجتہاد ہے اور اگر کہیں کہیں وہ روایتی حسن و عشق سے ہم آہنگ بھی ہوتے ہیں تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ انھوں نے روایت کو روایتی طور پر قبول کیا ہے بلکہ اس لیے کہ ان کے تجربے نے اس کی تصدیق کی ہے۔ حسرت کی جدیدیت کا ایک اور پہلو روایتی عشق حقیقی سے ان کا گریز ہے اور یہ گریز شعوری ہے۔ غزل کی روایت میں اس شعوری گریز کے معنی اس اعتبار سے اہم ہیں کہ حسرت کی غزل اس کے ذریعے قدیم غزل گوئی کے بجائے جدید غزل سے اپنا رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ حالی کی جدید غزل ''جدید'' کا عنوان اپنے ماتھے پر سجانے کے باوجود، اتنی جدید نہیں ہے جتنی حسرت کی غزل۔ حسرت کی غزل کا رشتہ آگے چل کر حسن و عشق کی بدلتی ہوئی روایت سے مل جاتا ہے جب کہ حالی کی جدید غزل اپنے قومی اور سیاسی مضامین کے باوجود جہاں کی تہاں رہ جاتی ہے۔ لیکن

حسرتؔ کی جدیدیت بہرحال ایک ایسے آدمی کی جدیدیت ہے جو کسی نہ کسی طرح قدیم روایتی تہذیب کی طرف لوٹنا چاہتا تھا یا کم ازکم اس سے اپنا رشتہ ضرور قائم رکھنا چاہتا تھا۔

اکبرؔ کی شاعری میں روایتی معاشرے اور روایتی تہذیب کی طرف واپسی یا اس سے وابستگی کی کوشش بہت شعوری ہو کر نمایاں ہوئی ہے۔ ان معنوں میں اکبرؔ جدیدیت کے ایک پر زور مخالف کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ لیکن جدیدیت سے جنگ اکبرؔ نے جدیدیت کے اپنے ہتھیاروں سے لڑی ہے۔ اور غور سے دیکھا جائے تو یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک شاعر کا شعور جدیدیت کو خود کسی حد تک قبول نہکر لے۔ اکبرؔ روایت پسند یا روایتی اس لیے نہیں ہیں کہ ان کی تربیت نے انھیں ایسا بنادیا ہے۔ وہ روایتی ان معنوں میں ہیں کہ روایت کو شعوری طور پر پسند کرتے ہیں۔ یعنی اس کی تصدیق اپنے تجربے میں ڈھونڈتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کہتے ہیں کہ حالیؔ ماضی کے اور اکبرؔ حال کے شاعر ہیں۔ محمد حسن عسکری کہتے ہیں کہ اکبرؔ ان معنوں میں حالیؔ سے جدید تر ہیں کہ انھیں جدید چیزوں میں نئی نئی علامتیں نظر آتی ہیں۔ میرے نزدیک اکبرؔ کی جدیدیت ان کے ''تجرباتی'' ہونے میں پوشیدہ ہے۔ وہ ہر اُس چیز کی صداقت کی گواہی دیتے ہیں جو اُن کے تجربے میں سچی ہے اور تجرباتی سچائی کے ساتھ ان حقائق کو بھی تسلیم کر لیتے ہیں جو ان کی شعوری پسندیدگی کے خلاف جاتے ہیں، مثلاً یہ بات کہ:

شعرِ اکبرؔ کو سمجھ لو یادگارِ انقلاب
اس کو یہ معلوم ہے ٹلتی نہیں آئی ہوئی

ایک سچے تجرباتی رویے کے بغیر نہیں کہی جاسکتی۔ اس کے علاوہ وہ ایک معنوں میں انفرادیت پرست بھی ہیں کہ جب تاریخ کا پورا دھارا ان کے خلاف جارہا تھا اور زمانے کی عام روش ''چلو اس طرف کو ہوا ہو جدھر کی'' تھی اس وقت وہ:

ناز کیا اس پہ زمانے نے جو بدلا ہے تمھیں
مرد وہ ہیں جو زمانے کو بدل دیتے ہیں

کہہ کر زمانے کے خلاف کھڑے ہو گئے۔ دیکھیے کتنی عجیب بات ہے کہ حالیؔ کے زمانے میں جدید کے معنی قدیم معاشرے سے منقطع ہونے کے ہیں۔ اور اکبرؔ کے زمانے میں جدید معاشرے سے شعوری جنگ کے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اکبرؔ اپنی پسندیدگی میں روایتی اور اپنے رویے میں جدید ہیں جب کہ حالیؔ اپنی پسندیدگی میں جدید اور اپنے رویے میں روایتی تھے۔

مجھے احساس ہے کہ شاعری ایک بہت پیچیدہ چیز ہے۔ اسے انفرادی اور اجتماعی شعور اور لاشعور کی اتنی آڑی ترچھی لکیریں کاٹتی ہیں کہ کسی شاعر کے بارے میں ایک معمولی سی بات کہنا بھی

ہزاروں اختلافات کا دروازہ کھولنے کے برابر ہوتا ہے پھر زندگی کی جدلیات ہماری تعریفوں پر بھی اثرانداز ہوتی ہے۔ جدیدیت کے ایک معنی تو وہ ہیں جو میں نے غالبؔ کے سلسلے میں متعین کیے ہیں، یعنی مذہب، عقیدے، اخلاق اور طریقۂ سلف کے خلاف آزادہ روی، انفرادیت پسندی اور تغیر پرستی۔ لیکن اقبالؔ کے سلسلے میں آپ کیا کہیں گے۔ اقبالؔ ایک طرف تو اس خیال کے حامی ہیں کہ ملت از ضبط روایت محکم گردد۔ اس کے علاوہ وہ اسلام پسند ہیں اور اسلامی عقائد، اخلاق اور روایات کے زبردست حامی اور مفسر ہیں۔ یعنی اس سلسلے میں ان کا رویہ یکسر روایتی ہے۔ دوسری طرف وہ ''گفتند جہان ما آیا بتو می سازد۔ گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن'' کا نعرہ لگاتے ہیں۔ مارکس نے کہا تھا کہ فلسفہ اب تک دنیا کی تعبیر و تفسیر کرتا آیا ہے، اب اس کا کام دنیا کو بدلنا ہے۔ اقبالؔ بھی دنیا کو بدلنا چاہتے ہیں

ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریب تمام

--------

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمان مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

--------

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرف محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

اقبالؔ دنیا کو بدلنا چاہتے ہیں اور دنیا کی تغیر پذیری کا شدید احساس رکھتے ہیں۔ یعنی اس سلسلے میں ان کا رویہ بالکل جدید ہے۔ کیا یہ فکر کا تضاد ہے یا پریشان خیالی ہے یا کوئی جذباتی یا نفسیاتی کش مکش ہے؟ یہ سب بھی ہوسکتا ہے مگر اس سے کچھ سوا بھی ہے۔ میں نے کہا ہے کہ جدیدیت کے معنی اثبات کا دروازہ بند کرنے کے نہیں ہیں۔ جدیدیت ہر چیز کا اثبات کرسکتی ہے۔ بشرطے کہ تجربہ اس کی تصدیق کرے۔ ارونگ ہیٹ کا کہنا ہے کہ جھگڑا جدیدیت کے تصور میں نہیں ہے کیوں کہ گوئٹے، سینٹ بیو، ویناں آرنلڈ اور ان جیسے تمام لوگ اس کے ایک تصور پر متفق ہیں۔ جھگڑا تو ادھوری جدیدیت اور پوری جدیدیت میں ہے۔ ادھوری جدیدیت تجربے کی فوقیت کے نام پر عقیدے، سند، روایت اور خارجی مبادی کا انکار کرتی ہے لیکن پھر اپنے انکار کی اسیر ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس کے مقابلے پر پوری جدیدیت انکار کی منزل سے گزرنے کے بعد اثبات کی طرف بڑھتی ہے اور جن چیزوں کو اس نے ''تجربے'' کا اصول منوانے کے لیے رد کردیا تھا، انھیں تجربے ہی کی تصدیق سے مان لیتی ہے، یا کم از کم اس امکان کو تسلیم کرتی ہے کہ تجرباتی تصدیق کے بعد انھیں مان لیا جائے

گا۔ بدقسمتی سے مغرب اور اس کے اثر سے مشرق میں جو جدیدیت سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتی ہے وہ ادھوری جدیدیت ہے۔ یہ جدیدیت عقائد، اخلاق اور معیارات کو رد تو کرتی ہے لیکن ان کی جگہ کوئی اپنا نظامِ اقدار نہیں دے سکتی۔ ہمیں ماننا چاہیے کہ انسان اگر اس کرۂ ارض پر زندہ رہنا چاہتا ہے تو اسے ایک نظامِ اقدار ضرور پیدا کرنا پڑے گا اور یہ جاننا کوئی جبر نہیں ہے بلکہ انسانیت کا اپنا انفرادی اور اجتماعی تجربہ ہے۔ پرانا نظام اقدار اگر ہمارے مطلب کا نہیں ہے یا فرسودہ اور از کار رفتہ ہوگیا ہے تو ہمیں اسے بے شک رد کردینا چاہیے۔ لیکن پوری جدیدیت کا تقاضا اس وقت تک پورا نہیں ہوگا جب تک اس کی جگہ نیا نظامِ اقدار نہ پیدا کیا جائے۔ ادھوری جدیدیت رد کرنے کا کام تو انجام دیتی ہے مگر اپنی کوتاہ دستی کے باعث نئے نظامِ اقدار تک نہیں پہنچ سکتی۔ اقبالؔ جدید ہیں تو ان معنوں میں کہ وہ تخریبِ تمام کے بعد تعمیر ضروری سمجھتے ہیں۔ اسلام کے بارے میں ان کا رویہ روایتی پسندیدگی کا نہیں ہے بلکہ انھوں نے بار بار اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ پورے غور وفکر کے بعد اسلام کو جدید دنیا کے تمام مسائل کا حل سمجھتے ہیں۔ ان کے اس خیال سے انکار کیا جاسکتا ہے مگر یہ طریقِ کار نہ صرف جدید ہے بلکہ پورا جدید ہے۔

مسئلے کی وضاحت کے لیے میں ایک بار پھر غالبؔ کو سامنے رکھتا ہوں۔ غالبؔ کو میں نے اردو کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا جدید شاعر کہا ہے۔ سب سے پہلا تو یوں کہ جدیدیت کے اصلِ اصول کی جو جنگ سب سے پہلے غالبؔ نے اپنے شعور میں لڑی، وہ ابھی معاشرے میں مختلف سطحوں پر لڑی جارہی ہے اور اپنی تمام رنگارنگی میں غالبؔ ہی کے مختلف عناصر کو جھلکا رہی ہے۔ گویا جدیدیت کے تمام رنگوں کو اگر ہم ایک واحد شعلے میں دیکھنا چاہیں تو وہ شعلہ غالبؔ کا شعور ہے۔ اور سب سے بڑا شاعر یوں کہ غالبؔ نفی سے اثبات کی طرف بڑھتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ نفی کی کاوش اس کے یہاں بہت زیادہ نمایاں ہے اور اثبات کا پہلو اتنا اجاگر نہیں ہوا مگر انانیت پسند، انفرادیت پسند، داخلیت پسند اور ہر بت کو اپنی راہ کا سنگِ گراں سمجھنے والے غالبؔ کا یہ اظہار ایک معنی رکھتا ہے کہ:

چاک مت کر جیب بے ایامِ گل
کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے

غالبؔ کے اس قسم کے اشعار پر ابھی پورا غور نہیں کیا گیا کیوں کہ معاشرے میں ابھی نفی کا اصول اپنی تکمیل تک نہیں پہنچا۔ ایک مشکل اور بھی ہے کہ جدید مغربی تہذیب نے اپنی روح کو پانے میں جو سفر کئی صدیوں میں کیا ہے اسے ہمارے یہاں چند دہائیوں میں طے کیا گیا ہے اور وہ بھی پورے معاشرے میں نہیں بلکہ چند مخصوص طبقوں میں۔ اور معاشرے کی حالت یہ ہے کہ قدیم و جدید آپس میں اس طرح دست و گریباں ہیں کہ فیصلہ کسی ایک کے حق میں نہیں ہوچکتا۔ اس لیے روایتی تصورات

اور جدیدیت کے اثباتی تصورات میں فرق کرنا بہت دشوار ہو جاتا ہے، یعنی یہ تمیز دشوار ہو جاتی ہے کہ مثلاً اقبالؔ کے اسلام اور مولانا احتشام الحق کے اسلام میں کیا فرق ہے؟ اصولوں کے اعتبار سے نہیں، اصولوں تک رسائی کے اعتبار سے۔ بہر حال غالبؔ اور اقبالؔ کے تقابل میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ جہاں جدیدیت کے منفی عمل کا عظیم ترین مظہر ہے، وہاں اقبالؔ جدیدیت کے مثبت عمل کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس اعتبار سے جن لوگوں نے اقبالؔ کو غالبؔ کا نقشِ ثانی کہا ہے وہ بہت بڑی حد تک سچائی کے نزدیک ہیں۔ یہ ایک ہی شعور کی دو مختلف منزلوں کے نام ہیں۔

اچھا تو نفی کے عمل سے جو جدیدیت پیدا ہوتی ہے، غالبؔ کے بعد اس کے ایک بڑے نمائندے یگانہؔ ہیں۔ اس سلسلے میں فانیؔ، اصغرؔ اور جگرؔ وغیرہ کا نام لینا مناسب نہ ہوگا۔ کیوں کہ جس مخصوص زاویۂ نظر سے ہم گفتگو کر رہے ہیں اس میں ان بزرگوں کے تذکرے کی گنجائش مشکل ہی سے نکلتی ہے۔ یگانہؔ کا منشور یوں تو ''حق پرستی کیجیے یا خود پرستی کیجیے'' ہے مگر حق پرستی کا ذکر برائے بیت ہے۔ اصل چیز اپنا تجربہ ہے۔

علم کیا علم کی حقیقت کیا
جیسی جس کے گمان میں آئی

اس تجربے کی بنا پر وہ معتقدات کو مسترد کرتے ہیں اور ان سارے رویوں پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں جو روایتی تہذیب سے پیدا ہوئے ہیں، خواہ یہ رویے حسن و عشق کے روابط کے ہوں یا عام انسانی تعلقات کے۔ غالبؔ اور یگانہؔ میں فرق یہ ہے کہ یگانہؔ یکسر منفی رویے کے شاعر ہیں۔ اپنے شعور کی کسی منزل پر بھی وہ غالبؔ کی طرح اثبات کی طرف کوئی اشارہ نہیں کرتے بلکہ بعض اوقات تو گمان ہوتا ہے کہ منفی رویّے کو اپنی آخری منزل سمجھتے ہیں۔ ''برا ہو پائے سرکش کا کہ تھک جانا نہیں آتا۔'' تھک جانے کے معنی کسی منزل کو قبول کرنے کے ہیں جس کے لیے یگانہؔ تیار نہیں ہوتے۔ اس لیے ان کی شاعری اردو دنیا میں جدیدیت کے ایک پہلو کی شدید آگہی دینے کے باوجود کسی نئے نظامِ اقدار کی تشکیل سے عاری رہتی ہے۔ لیکن یگانہؔ کے برعکس فراقؔ ایک نئے نظامِ اقدار کی طرف بڑھتے ہیں۔ فراقؔ کی شاعری کا مرکز چوں کہ حسن و عشق کے روابط ہیں، اس لیے ان کی شاعری میں اس نظامِ اقدار تک پہنچنے کا وسیلہ عشق ہے۔ یہ عشق روایتی عشق سے بہت مختلف اور اپنی روح میں نہایت جدید ہے اور عشق کے واسطے سے حسن بھی ایک نئی نفسیات، ایک نئی کائنات کا حامل ہے:

حسن سرتاپا تمنا، عشق سرتا پا غرور
اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں

---------

نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرقِ ناز و نیاز بھی
کہ جہاں ہے عشق برہنہ پا وہیں حسن خاک بسر بھی ہے

فراقؔ کے یہاں نفی کے عمل کی صورت گری نہیں ملتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ منزلیں انھوں نے اپنے تصور میں تو طے کی ہیں لیکن ان کا اظہار نہیں کیا۔ لیکن جدیدیت کے مثبت عمل کی آئینہ داری ان کے کلام میں بڑے حسن، رکھ رکھاؤ اور عظمت کے ساتھ ہوئی ہے۔ جوشؔ کا ذکر رہا جاتا ہے لیکن ان کا تفصیلی مطالعہ میں کسی اور جگہ کر رہا ہوں۔

اب میں مختصراً ۱۹۳۶ء کے نئے ادیبوں کی تحریک سے متعلق چند باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ یہاں میں ہیئت کے تجربوں، نظمِ آزاد اور نظمِ معریٰ کے استعمال، نئی علامات اور نئی موسیقی کی تلاش کے بارے میں کچھ نہیں کہوں گا۔ یہ باتیں جدید سے زیادہ نئی کہلانے کی مستحق ہیں۔ لیکن یہ کہہ کر میں ان کوششوں کی اہمیت گھٹا نہیں رہا ہوں، صرف اپنے متعین موضوع کی حدود میں رہنا چاہتا ہوں۔ نئے ادیبوں کی تحریک کے دو حصے ہیں۔ ایک وہ حصہ جو آگے چل کر ترقی پسند کہلایا۔ اور دوسرا حصہ وہ ہے جسے آزاد ادیبوں کا گروہ کہنا چاہیے۔ ابتدا میں یہ دونوں حصے ایک دوسرے سے الگ تھلگ نہیں تھے اور ان کی جدیدیت کا مرکزی نقطہ روایت سے اُن کا شعوری انحراف تھا، روایتی معاشرے سے بھی اور روایتی فن سے بھی۔ روایتی معاشرے سے انحراف کا پہلو مذہب کی مخالفت، عقیدوں کی بیخ کنی اور اخلاقیات کی نفی میں ظاہر ہو رہا تھا اور روایتی فن سے انحراف فن کے نئے نئے نظریات اور شاعری کے نئے نئے تجربات میں۔ لیکن ابتدا میں نفی ہی کو سب کچھ سمجھ لیا گیا تھا۔ اس لیے یہ تحریک ادھوری جدیدیت کی تحریک تھی۔ بعد میں کچھ مثبت اقدار کی ضرورت محسوس ہوئی تو صرف نفی کا کام چھوڑ کر اشتراکی اقدار کو اختیار کر لیا گیا۔ یہاں سے ترقی پسند نئے ادیبوں سے الگ ہو گئے۔ یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ ترقی پسند ہمیشہ میراجیؔ، ن م راشدؔ اور ان کے دوسرے رفقا پر نراجی، مریض، منفیت کا شکار ہونے کا الزام لگاتے ہیں لیکن اشتراکی اقدار کو جلد بازی میں یا سیاسی مصلحتوں کے تحت فوری طور پر قبول کرنے کا نتیجہ ادب کے حق میں اچھا برآمد نہیں ہوا۔ اس سے ایک تو معاشرے میں نفی کے عمل کی تکمیل نہیں ہوسکی۔ دوسری طرف جو اشتراکی اقدار قبول کی گئیں ان کی تجرباتی بنیاد واضح نہیں تھی۔ اشتراکیت پر کوئی تنقید میرا مقصود نہیں۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ ہمارے یہاں اشتراکی اقدار کی قبولیت، جدیدیت کے تجرباتی اثبات کے حق میں اچھی ثابت نہیں ہوئی اور ترقی پسند تحریک ہمارے انفرادی اور اجتماعی شعور اور ہمارے تجربے کے درمیان ایک آڑ بن کر کھڑی ہو گئی۔ ترقی پسندوں نے تجربے کی کمی نظریے سے پوری کرنی چاہی، لیکن نظریے کی بندگی نمرود کی خدائی سے زیادہ بے نتیجہ ثابت ہوئی۔ تجربے کی جگہ اگر نظریہ لے سکتا تو روایتی معاشرے کے عقائد ہی کیا برے تھے۔ چند ہی

برسوں کی ہنگامہ آرائی کے بعد وقت آ گیا کہ جدیدیت کی نئی رو اس نظریاتی چھانپلیت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم کر دے۔ یہ ایک بڑی تبدیلی تھی۔ ترقی پسندوں کو اس کا احساس اس وقت تک نہیں ہوا جب تک بالکل جدید نسل نے ان کی کھوکھلی، مصنوعی اور خلوص کی کمی کے باعث خطیبانہ شاعری کے خلاف علم بغاوت بلند نہیں کر دیا سوائے فیض اور اختر الایمان کی شاعری کے کہ اشتراکی اقدار کے تجرباتی اثبات کی دل کش مثالیں ہیں یا ایک ہمارے احمد ندیم قاسمی ہیں جن کی شاعری میں پچھلے چند برسوں میں ایک نئی جان آئی ہے۔ اس کے برخلاف آزاد ادیبوں کا گروہ ان معنوں میں جدیدیت سے وفادار رہا کہ اس نے اپنے تجربے میں آئے بغیر کسی قسم کے جھوٹے اثبات کو قبول نہیں کیا۔ میرا جی کے بعد راشد نے اس کام کو جاری رکھا ہے اور ان کے بعد کی نسل میں ضیا جالندھری ابھی تک اس راستے پر گامزن ہیں۔ گو کہ مختار صدیقی اور یوسف ظفر میں روایت کی ایک نئی تجرباتی قبولیت کا رجحان بڑھ رہا ہے لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان میں سے کسی ایک میں بھی کسی نئے نظامِ اقدار کی تخلیق کی تھوڑی سی سکت بھی ہے یا نہیں۔

۱۹۴۷ء کے بعد جدید شاعری کے دو گروہ ابھرے۔ ایک وہ جس کا کام پاکستان کے فوراً بعد منصۂ شہود پر آیا اور جنھوں نے ۵۸۔۱۹۵۷ء تک بہت بڑی حد تک پڑھنے والوں کے شعور میں جگہ پیدا کر لی۔ دوسرا گروہ ۵۸۔۵۷ء کے قریب اُبھرا ہے اور ادبی تاریخ میں اپنی جگہ حاصل کرنے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔ ان میں سے کچھ میرا جی کی روایت میں لکھ رہے ہیں اور کچھ ترقی پسند تحریک کے جھوٹے اثبات کے ردِ عمل کا اظہار کر رہے ہیں۔ اوّل الذکر پاکستان میں اور مؤخر الذکر ہندوستان میں۔ جدید شعرا کی اس نسل میں نفی کا رجحان بہت شدید ہے۔ ایک معنوں میں قدیم سے جدیدیت کی وہ لڑائی جس کا آغاز غالبؔ سے ہوا تھا، اب شاعری میں اپنی تکمیل کو پہنچ رہی ہے۔ فرد اب سارے رشتوں کو توڑ کر اپنا پیمانۂ اقدار آپ بن چکا ہے۔ مذہب، عقیدہ، اخلاق، قانون، معاشرتی اصول، فن و زبان کے ضابطے اور قاعدے، سب اس کے نزدیک بے معنی ہو چکے ہیں۔ وہ اپنے آپ کو نہ کسی تہذیب کا نمائندہ تصور کرتا ہے نہ کسی قوم کا فرد۔ اس کی نہ کوئی جماعت ہے نہ کوئی تنظیم۔ وہ معاشرے میں بے آسرا، ہجوم میں تنہا اور شہر میں جنگل کا باسی ہے۔ ان رجحانات کے نمائندہ شعرا کی تخلیقات شاعری کے اعتبار سے اپنی حدود میں اچھی بری، پست و بلند ہر طرح کی ہیں جن کا تفصیلی جائزہ لینے کی ضرورت ہے، لیکن یہ سب کی سب اس بات کا مکمل اظہار کرتی ہیں کہ جدیدیت کا منفی پہلو جس شدت سے اب نمایاں ہوا ہے، اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ ذاتی طور پر میں اس شاعری کے بیشتر حصے کا قائل نہ ہونے کے باوجود نوجوانوں کو یہ حق دینے کے حق میں ہوں کہ وہ اپنے تجربے کو بنیاد بنا کر جس چیز کو رد کرنا چاہیں رد کر سکتے ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی ہمیں نہ

بھولنا چاہیے کہ یہ جدیدیت کا صرف ایک پہلو ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ادھوری جدیدیت کبھی پوری جدیدیت بنتی ہے یا نہیں۔ لیکن یہ سوال شاید قبل از وقت ہے کیوں کہ ان کے یہاں نفی کا عمل ابھی اس سنجیدہ سطح پر نہیں پہنچا ہے جہاں ادب کا کوئی سنجیدہ طالب علم زیادہ دیر تک ٹھہر سکے۔

(''ادھوری جدیدیت'')

○

# نئی شاعری، نامقبول شاعری☆

(۱)

نئی شاعری کی تمام قسموں میں، ان کے تنوع اور اختلاف کے باوجود ایک چیز مشترک ہے —— ''نامقبولیت''۔ آپ اسے پسند کریں یا ناپسند، اس سے خوش ہوں یا ناراض، اس پر شرمندہ ہوں یا نازاں، نئی شاعری تمام کی تمام نامقبول شاعری ہے۔ لیکن قبل اس کے کہ میں اس بات کو آگے بڑھاؤں، ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ''نئی شاعری'' کے الفاظ سے غلط فہمی پیدا ہونے کے بعض امکانات کا سدِباب کر دیا جائے، مثلاً سوال کیا جا سکتا ہے کہ نئی شاعری سے میری کیا مراد ہے —— اور یقیناً اس سوال کے پیچھے کچھ اور سوال بھی ہوں گے۔ جیسے کوئی پوچھ سکتا ہے کہ فیضؔ نئے شاعر ہیں مگر نامقبول شاعر نہیں ہیں۔ اسی طرح کہا جا سکتا ہے کہ مجازؔ کی شاعری نئی شاعری تھی مگر نامقبول شاعری نہیں تھی۔ ایک اور جہت سے یہی سوال فراقؔ، اور ناصرؔ کاظمی کے بارے میں بھی اٹھایا جا سکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مجھے جلد از جلد واضح کرنا پڑے گا کہ نئی شاعری سے میری مراد کیا ہے۔ ایک بات تو ظاہر ہے کہ فیضؔ میری تعریف کی حدود میں نئے شاعر نہیں ہیں۔ آپ احتجاج کرنے میں جلدی نہ کریں اور مجھے کہہ لینے دیں کہ وہ نئے شاعر نہیں، ترقی پسند شاعر ہیں۔ یہی بات مجازؔ کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ مجازؔ کی شاعری بھی نئی شاعری نہیں، ترقی پسند شاعری ہے۔ اسی طرح فراقؔ اور ناصرؔ بھی اس مضمون کی حدود میں نئے شاعر نہیں کہلائیں گے بلکہ نئے غزل گو۔ بات شاید کچھ واضح ہوئی ہے مگر اس پر بھی اعتراض کیا جا سکتا، مثلاً کہا جا سکتا ہے کہ نئی شاعری کی یہ حد بندی اس بنا پر درست نہیں ہے کہ فیضؔ اور مجازؔ ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود نئے شاعر بھی ہیں۔

☆۔ مضامین کا یہ سلسلہ حلقۂ اربابِ ذوق کراچی کے لیے لکھا گیا۔ اس کی صورت یہ نکلی کہ پہلے موضوعِ بحث کا تعارف کرایا گیا۔ پھر اس پر حاضرینِ جلسہ نے بات چیت کی، جس کی روشنی میں بات کو آگے بڑھاتے ہوئے دوسرا مضمون لکھا گیا اور اس کے بعد تیسرا۔ بعد میں تین مضامین کا اضافہ کر کے بات مکمل کر دی گئی۔

اور فراقؔ اور ناصرؔ کا نیا غزل گو ہونا ان کے نئے شاعر ہونے کی نفی نہیں کرتا۔ وہ نئے غزل گو بھی ہیں اور نئے شاعر بھی۔ مجھے اعتراف ہے کہ ایک خاص معنی میں یہ دونوں اعتراض درست ہیں۔ لیکن اس مضمون کی حد تک میں نئی شاعری کی جو تعریف متعین کرنا چاہتا ہوں، اس کے لیے یہ حد بندی ضروری تھی۔ ایک تو اس وجہ سے کہ میں ہر ممکن ابہام سے بچنا چاہتا ہوں اور دوسرے اس سبب سے کہ اس حد بندی کی گنجائش خود نئی شاعری کی تاریخ میں موجود ہے۔ نئی شاعری بلکہ پورے نئے ادب کی تحریک ابتدا میں جن محرکات سے پیدا ہوئی اور جن عناصر کو اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھی، ترقی پسندوں نے بعض اسباب کی بنا پر اپنے آپ کو ان سے الگ کرلیا، اور خود کو نیا ادیب یا نیا شاعر کہلانے سے زیادہ ''ترقی پسند'' کہلانا پسند کیا۔ دوسرے لفظوں میں ۱۹۳۶ء کی تحریک بہت جلد دو حصوں میں تقسیم ہوگئی۔ ایک حصہ ترقی پسند کہلانے لگا اور دوسرا غیر ترقی پسند۔ یعنی فیضؔ اور ان کے ہم نوا ترقی پسند کہلائے اور میراجی اور راشد وغیرہ نئے شاعر۔ اور یہ دونوں حصے نہ صرف یہ کہ ایک دوسرے سے الگ ہوئے بلکہ آپس میں متصادم بھی رہے۔ چناں چہ فیضؔ اور مجازؔ اور ان کی قبیل کے دوسرے بہت سے شاعروں کو نیا شاعر نہ کہہ کر میں نے ان کے ساتھ کوئی زیادتی نہیں کی ہے۔ یہ زیادتی اگر واقعی زیادتی ہے اور ان بے چاروں کے ساتھ روا رکھی گئی ہے تو اس کی ذمہ داری مجھ پر نہیں ہے، بلکہ ترقی پسند تحریک پر ہے یا پھر یہ کہنا چاہیے کہ زیادتی تاریخِ ادب کی ہے۔ اب رہ گیا دوسرا مسئلہ نئی غزل کا، تو اس سلسلے میں مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ نئی شاعری کی تحریک اصلاً نظم نگاری کی تحریک تھی۔ نہ صرف ۱۹۳۶ء میں بلکہ اس سے بھی پہلے ۱۹۲۰ء میں، اور اس سے بھی پہلے ۱۸۷۶ء میں نئی شاعری کے معنی نئی نظم ہی کے رہے ہیں۔ اور کئی لحاظ سے یہاں تک کہا جاسکتا ہے کہ نئی شاعری کی تحریک کسی نہ کسی طرح غزل گوئی کی مخالفت کرتی رہی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہر دور میں غزل اس مخالفت کا سامنا کرتی رہی ہے اور چپکے ہی چپکے نئی نظم کے مختلف عناصر قبول کرکے خود کو نئی شاعری کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش بھی کرتی رہی۔ بہرحال اس وضاحت کے بعد میرے لیے یہ کہنا ممکن ہوگیا ہے کہ نئی شاعری سے میری مراد وہ نظمیہ شاعری ہے جو میراجی اور راشد سے شروع ہوکر افتخار جالب، اور پھر وہاں سے نیچے اتر کر پروز پوئم تک پہنچتی ہے۔ اور تمام کی تمام نامقبول شاعری کی تعریف میں آتی ہے۔ اب ایک وضاحت مجھے ''نامقبول شاعری'' کی اصطلاح کے بارے میں کرنی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نامقبول شاعری سے میری کیا مراد ہے اور کیا کسی شاعر یا شاعری کا نامقبول ہونا جامد حقیقت کی حیثیت رکھتا ہے؟ غالب اپنے زمانے میں نامقبول یا نسبتاً کم مقبول شاعر تھا۔ اب مقبولیت کے سارے ریکارڈ توڑ چکا ہے۔ اس کے برعکس ذوقؔ اپنے زمانے کا مقبول ترین شاعر تھا، اب نامقبول ترین شاعر ہے۔ اقبالؔ کی شاعری بھی مقبولیت، زیادہ مقبولیت، اور انتہائی مقبولیت کے کئی مرحلوں سے گزری ہے۔ فیضؔ

ابھی چند برس پہلے بہت مقبول شاعر تھے اب نسبتاً کم مقبول شاعر ہیں اور ہوسکتا ہے کہ آئندہ اختر شیرانی کی طرح اتنی مقبولیت بھی قصۂ پارینہ بن جائے۔ ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ شاعری کی مقبولیت اور نامقبولیت کا گراف، وقت، ماحول اور ذوق کے تقاضوں کے مطابق گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ چناں چہ کسی بھی شاعری کو مستقل طور پر نامقبول یا مقبول نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ بات یقیناً بالکل درست ہے لیکن میں نئی شاعری کو جن معنوں میں ''نامقبول شاعری'' کہتا ہوں وہ اس سے مختلف ہے۔ اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے میں ایک اور اصطلاح استعمال کروں گا — ناپسندیدہ شاعری۔

میرے نزدیک وہ شاعری جو کبھی ناپسندیدہ تھی، پھر پسندیدہ ہوگئی یا کبھی پسندیدہ تھی پھر ناپسندیدہ ہوگئی — نامقبول شاعری سے مختلف چیز ہے۔ ناپسندیدہ شاعری کی ناپسندیدگی اتفاقی، عارضی اور حادثاتی ہوتی ہے، جب کہ نامقبول شاعری وہ ہے جس کی نامقبولیت اس کی فطرت کا ایک لازمی، جوہری اور دائمی عنصر ہے۔ نئی شاعری انھی معنوں میں نامقبول شاعری ہے۔ یعنی وہ شاعری جو کل بھی نامقبول تھی، آج بھی نامقبول ہے۔ اور اپنی فطرت اور ماہیت کے بعض تقاضوں کے باعث کل بھی نامقبول رہے گی۔ غالباً اب میں نے اپنی بات پوری وضاحت سے کہہ دی ہے۔ اگر کچھ ابہام اب بھی باقی ہے تو آپ کی گفتگو سے استفادے کے بعد اسے اور واضح کردیا جائے گا۔ بہرحال اب ہم آگے بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ نئی شاعری کی نامقبولیت کی جو تعریف میں نے کی ہے اس پر سب سے پہلا اعتراض یہ کیا جائے گا کہ نئی شاعری کے بارے میں ممکن ہے یہ بات صحیح ہو کہ وہ کل نامقبول تھی۔ اور شاید یہ بھی مان لیا جائے کہ وہ آج بھی نامقبول ہے مگر یہ کیسے کہا جاسکتا ہے کہ وہ کل بھی نامقبول رہے گی۔ کیا اس کے برعکس یہ ممکن نہیں ہے کہ آئندہ نئی شاعری ہی مقبول شاعری ثابت ہو؟ یقیناً یہ سوال بہت اہم ہے۔ مگر کہنے والے کہتے ہیں کہ پوت کے پاؤں پالنے ہی میں نظر آجاتے ہیں۔ کیا آپ واقعی یہ سوچتے ہیں کہ میراجی کی نظم ''اونچا مکان'' کسی زمانے میں بھی مقبول شاعری کے زمرے میں شامل ہوسکے گی، اور کیا افتخار جالب کی ''قدیم بنجر'' کسی وقت بھی پسندیدگی کا وہ معیار حاصل کرسکے گی جسے ہم مقبول شاعری کہتے ہیں؟ اگر ایسا ہوا تو یقیناً یہ فن کی دنیا کا ایک معجزہ ہی کہلائے گا۔ بہرحال مستقبل کس نے دیکھا ہے، اور میں نہ پروفیسر گوگیا پاشا ہوں، نہ ترقی پسند کہ مستقبل کے بارے میں فیصلے اور پیش گوئیاں کرنے لگوں۔ اس لیے اپنی بات میں تھوڑی سی ترمیم کرتے ہوئے میں آپ سے سمجھوتے کا راستہ کھولتا ہوں۔ اور اب تھوڑی دیر کے لیے میرا موقف یہ ہے کہ نئی شاعری اپنی پیدائش سے لے کر اب تک نامقبول شاعری ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کل بھی اس صورت

حال میں کوئی خاص فرق نہیں پڑے گا۔ چناں چہ ہمیں دیکھنا چاہیے کہ کیا نئی شاعری کی فطرت اور ماہیت میں کوئی ایسی بات ہے جو اسے نامقبول بناتی ہے یا یہ صرف ایک عارضی صورتِ حال ہے جو وقت، ماحول اور ذوق کے بدلنے کے ساتھ تبدیل ہو جائے گی۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی نامقبولیت اس کی جوہری، دائمی اور لازمی صفت ہے یا محض اتفاقی، عارضی اور حادثاتی بات ہے۔ آپ نے دیکھا جو بات میں نے پہلے ایک فیصلے کے طور پر کہی تھی اب اسے سوال کی شکل دے دی ہے۔ یہ میری نیک نیتی اور کشادہ دلی کا ثبوت ہے۔ ایسے ثبوت میں آئندہ عملاً بھی پیش کروں گا۔ اب دوسرا سوال یہ ہے کہ عارضی طور پر ہی سہی لیکن نئی شاعری ماضی اور حال میں نامقبول ہے تو اس کے بارے میں ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے۔ ہم اسے اس کی نامقبولیت کی بنا پر غیر اہم اور بے کار شاعری قرار دیں، جیسا کہ عام لوگ کہتے ہیں بلکہ بہت سے ادب کے دل دادگان، یہاں تک کہ نقاد بھی اس رویے کا اظہار کرتے ہیں یا اسی نامقبولیت کو دلیل بنا کر نئی شاعری کی اہمیت اور عظمت کے قائل ہو جائیں۔ خوش قسمتی یا بدقسمتی سے ہمارے درمیان دونوں رویے موجود ہیں۔ یہاں ہمارے درمیان سے میری مراد معاشرے کا وسیع تر ماحول نہیں ہے بلکہ صرف ادبی حلقے، یعنی وہ لوگ جو خود شاعری کرتے ہیں یا شاعری پر تنقید اور تبصرہ وغیرہ لکھتے ہیں اور شاعری کے بارے میں مختلف تصورات رکھنے کی بنا پر یا مختلف قسم کی شاعری کرنے کی وجہ سے ایک دوسرے کی مخالفت کرتے ہیں، مثلاً جو لوگ نئی شاعری کے مخالف ہیں ان کا رویہ کچھ اس قسم کا ہے، ''بھئی اس نئی شاعری کو تو کوئی ٹکے سیر بھی نہیں پوچھتا۔ یہ تو بس رسالوں میں چھپتی ہے اور بجا طور پر وہیں دم توڑ دیتی ہے۔'' اس کے برعکس جو لوگ نئی شاعری کے حامی ہیں، ان کا رویہ کچھ یوں ہے، ''نئی شاعری نامقبول شاعری ہے اور یہ بڑی خوشی کی بات ہے کہ کوئی اسے ٹکے سیر بھی نہیں پوچھتا۔ کیوں کہ ٹکے سیر پوچھی جانے والی شاعری کی حیثیت ہمیں معلوم ہے۔ نئی شاعری کی نامقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ سچی اور اعلیٰ شاعری ہے۔''

ان دونوں رویوں کے ذریعے ابتدائی ردِ عمل سے لے کر بڑی بڑی فلسفہ طرازیوں کا اظہار کیا جاتا ہے، اور ذوق کے اختلاف سے لے کر تہذیبوں کے فرق اور جدید و قدیم کی پیکار کی ہزار پہلو بحثوں کا دروازہ کھولا جاتا ہے۔ ہمیں ابھی ان تمام باتوں سے کوئی غرض نہیں۔ اس میں ہمارے کام کی صرف اتنی بات ہے کہ نئی شاعری کے حامی اور مخالف دونوں اس کی نامقبولیت کو اپنے رویے کی بنیاد بناتے ہیں اور اس کی مدد سے اپنے استدلال کی تعمیر کرتے ہیں۔ یعنی طرفین کی دلیلوں کی بنیاد ایک ہے۔ نتائج البتہ مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعری کی نامقبولیت اس کی کوئی خوبی یا خامی ہے یا نہیں۔ جو لوگ نئی شاعری کی نامقبولیت کو اس کی خوبی قرار دیتے ہیں وہ مقبول شاعری میں پست مذاقی، عامیانہ پن، مردہ روایت پرستی، فکری اور گھسی پٹی باتوں کی تکرار کے عناصر

ڈھونڈتے ہیں، اور اس سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ مقبول شاعری کے معنی ہی پست شاعری یا مردہ شاعری کے ہیں۔ اس کے برعکس جو لوگ نئی شاعری کی نامقبولیت کو اس کی خامی قرار دیتے ہیں، ان کے نزدیک مقبول شاعری معاشرے کی روح کی ترجمانی کرتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ غالبؔ کی شاعری بھی تو مقبول ہے، اور اقبالؔ بھی تو معاشرے کی ہر سطح تک پہنچے ہیں، اس لیے مقبولیت شاعرانہ عظمت کا اظہار کرتی ہے۔ ہمارے نزدیک ان دونوں رویوں میں کچھ نہ کچھ صداقت موجود ہے۔ اور کسی نہ کسی حد تک دونوں گروہ ٹھیک کہتے ہیں۔ بے شک مقبول شاعری کا بہت بڑا حصہ سطحی اور بازاری ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی سچ ہے کہ دنیا کی عظیم ترین شاعری بھی مقبول شاعری ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ نئی شاعری دونوں معنوں میں نامقبول شاعری ہے۔ اچھے معنوں میں بھی اور برے معنوں میں بھی۔ ایک طرف اس کی نامقبولیت کے یہ معنی ہیں کہ یہ بہزادؔ لکھنوی اور شعریؔ بھوپالی جیسی شاعری نہیں ہے۔ لیکن دوسری طرف اس کے یہ معنی بھی ہیں کہ وہ غالبؔ اور اقبالؔ جیسی شاعری بھی نہیں ہے۔ آپ نے دیکھا نئی شاعری کے بارے میں تحقیر اور تفاخر کے دونوں رویے ایک ہی حقیقت سے پیدا ہوئے ہیں۔ یعنی نئی شاعری کی نامقبولیت سے۔

غالباً اب وقت آ گیا ہے کہ میں اس بحث کو آگے بڑھا کر اس سوال تک پہنچاؤں جس کے لیے یہ مضمون لکھا گیا ہے۔ جب ہم کسی شاعری کو نامقبول کہتے ہیں تو اس کے بارے میں ہمارے فیصلے کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ ہم اسے نامقبول کہہ کر اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کے بارے میں فیصلہ کرتے ہیں یا اخلاقی اہمیت یا نااہمیت کے بارے میں اپنا رویہ متعین کرتے ہیں؟ دراصل میرے نزدیک کسی شاعری کی نامقبولیت نہ کسی جمالیاتی فیصلے کا اظہار کرتی ہے نہ اخلاقی۔ اس کے سیدھے سادے معنی سے صرف ایک معاشرتی امرِ واقعہ کا اظہار ہوتا ہے۔ یعنی ہم نامقبول کہہ کر صرف یہ بتاتے ہیں کہ ایک متعین معاشرے میں یا معاشرے کی اکثریت میں، یا اس معاشرے کے ان تمام لوگوں میں جو شعر و ادب سے دلچسپی رکھتے ہیں، یہ شاعری قبول نہیں کی جا سکی ہے یا کم قبول کی گئی ہے۔ نئی شاعری کی نامقبولیت اس کی معاشرتی حقیقت ہے۔ اس کی جمالیاتی یا اخلاقی حقیقت نہیں۔ چناں چہ جب ہم نئی شاعری کو نامقبول شاعری کہتے ہیں تو ہم یہ فیصلہ نہیں کرتے کہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے یہ شاعری اچھی ہے یا بری۔ نہ اخلاقی اعتبار سے یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ یہ اہم ہے یا غیر اہم بلکہ صرف اتنا کہتے ہیں کہ اسے معاشرے نے قبول نہیں کیا، یا کم قبول کیا ہے۔ اب اس بحث کا آخری سوال یہ ہے کہ نئی شاعری نامقبولیت کے جس معاشرتی امرِ واقعہ کا اظہار کرتی ہے، اس کے اسباب ہمیں معاشرے میں تلاش کرنے چاہییں، یا نئی شاعری میں یا دونوں میں۔ کیا ہمارے معاشرے میں کوئی بنیادی بات ایسی ہے کہ وہ نئی شاعری کو قبول کرنے سے قاصر ہے، یا نئی شاعری میں کوئی

جوہری عنصر ایسا ہے جو اسے معاشرے میں مقبول ہونے سے روکتا ہے یا معاشرے اور شاعری، دونوں میں کوئی ایسی بات ہے جو دونوں کو ملنے نہیں دیتی؟ بس اس سوال پر میں آج کی گفتگو ختم کرتا ہوں۔ بعد میں آپ کی گفتگو سے استفادہ کرنے کے بعد مجھے امید ہے کہ یہ مسئلہ اور زیادہ وضاحت سے کھلے گا اور اس کے بعض اہم پہلو اس طرح نمایاں ہوں گے کہ ہم نئی شاعری کی نامقبولیت کے ذریعے اس کے بہت سے ایسے پہلوؤں پر غور کرسکیں گے جو اب تک ہمارے سامنے نہیں آسکے ہیں۔ شکریہ۔

(۲)

ایذرا پاؤنڈ نے کہا ہے کہ نقاد کو کبھی کبھی ایسے سوال بھی اٹھانے چاہییں جن کا جواب خود اسے بھی معلوم نہ ہو۔ خیر نقاد تو میں کہاں کا ہوں لیکن بعض اوقات گھڑے گھڑائے سوالوں کے بنے بنائے جواب سنتے سنتے طبیعت اتنی اکتا جاتی ہے کہ ایذرا پاؤنڈ کے مشورے پر عمل کرنے کو جی چاہنے لگتا ہے۔ میں نے پچھلے ہفتے حلقے میں جو مضمون پڑھا تھا اس کی نوعیت کچھ اس قسم کی تھی۔ اس مضمون میں، میں نے جو سوال یا سوالات اٹھائے تھے، یقین کیجیے ان کا جواب خود مجھے معلوم نہیں تھا۔ میں نے غلط کہا، اب بھی معلوم نہیں ہے۔ چناں چہ یہ مضمون میں نے جواب کے لیے نہیں لکھا تھا بلکہ آپ کی مدد سے مل جل کر جواب ڈھونڈنے کے لیے لکھا تھا۔ لیکن مضمون پڑھنے کے بعد مجھے یہ دیکھ کر بڑی خوشی ہوئی کہ لوگ میرے خیالات سے اتنے واقف ہو چکے ہیں کہ انھیں نہ صرف یہ معلوم ہے کہ میں نے اب تک کیا لکھا ہے بلکہ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ میں آئندہ کیا لکھوں گا۔ اور ان میں بعض دوستوں کے لیے یہ سننا بھی ضروری نہیں رہا کہ میں کیا کہتا ہوں۔ میرے کہنے سے پہلے صرف عنوان سن کر وہ بتا سکتے ہیں کہ میں کیا کہنے والا ہوں۔ تار باجا، راگ بوجھا، کی مثل سنی تھی۔ زمانہ اب اتنی ترقی کر گیا ہے کہ سجاد میر کے ہوتے راگ کو بوجھنے کے لیے تار کا بجنا کوئی لازمی شرط نہیں ہے۔ وہ صرف گویے کی صورت دیکھ کر بتا سکتے ہیں کہ وہ کیا راگ گائے گا۔ بہرحال سجاد میر صاحب نے میرا ابتدائی مضمون سن کر نہ صرف یہ بتادیا کہ میں نے سوال کے پردے میں نئی شاعری پر حملہ کیا ہے بلکہ یہ انکشاف بھی کردیا کہ آئندہ میں نئی شاعری کو ناشاعری قرار دینے والا ہوں۔ یہ بات مجھے اس لیے دلچسپ معلوم ہوئی کہ نئی شاعری سے میری وابستگی دو چار برس کی بات نہیں ہے۔ نصف صدی نہ سہی، نصف صدی کا نصف حصہ ضرور میں نے اس شاعری کو پڑھنے، بساط بھر سمجھنے اور اس کے بارے میں بری بھلی آرا کا اظہار کرنے میں گزارا ہے۔ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' کی ادبی اور تنقیدی حیثیت جو کچھ بھی ہو لیکن جن لوگوں نے یہ کتاب پڑھی ہے، انھیں معلوم ہے کہ اس میں میرے ہیرو وہی لوگ ہیں جو

اس نئی شاعری / نامقبول شاعری کے بانی تسلیم کیے جاتے ہیں۔ اب اگر اس کے باوجود سجاد میر جیسے ذہین اور باخبر آدمی کے ذہن میں یہ تاثر موجود ہے کہ میں نئی شاعری کا مخالف ہوں تو یقیناً اس کی کوئی مضبوط بنیاد ضرور ہوگی۔ بنیاد شاید یہ ہوگی کہ میرے اکثر مضامین میں، جو پچھلے آٹھ دس سال میں لکھے گئے ہیں، اس خیال کا اظہار کیا گیا ہے کہ جدید مغرب کی روح مشرق کی تمام روایتی تہذیبوں کے خلاف ہے، بلکہ خود مغربی روایت کی نفی سے پیدا ہوئی ہے۔ اس سے کچھ لوگوں نے منطقی طور پر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ مشرقی روایت کے ایک پرستار کی حیثیت سے مجھے ضرور نئے ادب اور نئی شاعری کا مخالف ہونا چاہیے۔ جدید مغرب اور روایتی تہذیبوں کے تصادم کے بارے میں میرے آدھے تہائی تجزیوں سے یہ نتیجہ برآمد بھی ہوتا ہے یا نہیں، یہ ایک لمبی بحث ہے، جس کا یہ موقع نہیں لیکن میں اختصار مگر وضاحت کے ساتھ یہ بتا دینا چاہتا ہوں کہ روایتی تہذیبوں کی شکست و ریخت کے اس تجزیے میں جو میری تحریروں میں پایا جاتا ہے کہیں بھی نئے شعر و ادب کی اہمیت سے انکار نہیں کیا گیا ہے بلکہ نئی شاعری خود ان ذرائع میں سے ایک ہے جس کی مدد سے یہ تجزیہ ممکن ہو سکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید مغرب اور روایتی تہذیبوں کا مقدمہ اگر واقعی کہیں کرایا جائے تو نئی شاعری کی حیثیت اس میں ایک ایسے سچے گواہ کی ہے جس کی اہمیت اور ضرورت کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ میں معذرت کرنے کا زیادہ قائل نہیں ہوں لیکن دوستوں کی غلط فہمی دُور کر دینا ایک اچھی بات ہے، اس لیے میں سجاد میر کو یقین دلانا چاہتا ہوں کہ میرے مضمون کا محرک ہرگز نئی شاعری کی مخالفت کا جذبہ نہیں ہے۔ میں نے یہ مضمون نئی شاعری پر منفی حملے کے لیے نہیں لکھا اور نہ میں نئی شاعری کو اب یا کسی بھی وقت ''ناشاعری'' یا ''نامقبول شاعری'' قرار دینا چاہتا ہوں۔ اس کے برعکس اس مضمون کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ان لوگوں کو جو اپنی زبان کے تخلیقی مسائل سے دلچسپی رکھتے ہیں اور اپنی شاعری میں نئے تجربات کا اضافہ کرنا چاہتے ہیں، انھیں ماضی و حال کی روشنی میں یہ دیکھنے کی دعوت دی جائے کہ معاشرہ نئی شاعری اور اس کے تجربات کے بارے میں کیا رویہ رکھتا ہے تاکہ اس رویے کے تجزیے کے ساتھ ایک طرف معاشرے کو سمجھا جا سکے، دوسری طرف نئی شاعری کی ماہیت، فطرت اور طریقۂ کار پر غور کیا جا سکے اور پھر ان دونوں کے درمیان افہام و تفہیم کا دروازہ کھولا جا سکے۔ یا کم از کم اس بات کا فیصلہ کیا جا سکے کہ دونوں کے درمیان افہام و تفہیم کی کوئی راہ پیدا بھی ہو سکتی ہے یا نہیں؟ سجاد میر کے علاوہ مجھے ایک اور اہم بات ضیا جالندھری صاحب کی گفتگو میں نظر آئی۔ انھوں نے ایک فقرہ ایسا کہا جس سے مجھے اندازہ ہوا کہ شاید انھیں میرے مضمون کے بنیادی خیال ہی سے اتفاق نہیں ہے۔ یعنی وہ تسلیم نہیں کرتے کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔ لیکن چوں کہ انھوں نے اپنی بات تفصیل سے نہیں کہی جس کی وجہ شاید یہ تھی کہ وہ گفتگو کم اور صدارت زیادہ کر رہے تھے۔ اس لیے اس

کا جواب میں ان کا مضمون سننے کے بعد ہی دوں گا۔ ایک صاحب نے جن کا نام مجھے یاد نہیں رہا، کچھ اس قسم کی بات کہی کہ شاعری کو مقبولیت یا نامقبولیت کے پیمانے سے ناپنا ہی درست بات نہیں ہے۔ اس کے جواب میں، میں صرف اتنا کہوں گا کہ میں نے اپنے مضمون میں وضاحت کردی تھی کہ نئی شاعری کی نامقبولیت نہ اس کی جمالیاتی حقیقت ہے نہ اخلاقی۔ یہ صرف ایک معاشرتی امرِ واقعہ ہے جس کی مدد سے ہم صرف کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے معاشرے نے اسے قبول نہیں کیا ہے یا کم قبول کیا ہے۔ اب اگر سوال یہ ہے کہ شاعری کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھا ہی کیوں جائے تو اس کا جواب یہ ہے کہ شاعری کا تعلق صرف شاعر سے نہیں ہوتا۔ شاعری کا تعلق اُن لوگوں سے بھی ہوتا ہے جو شاعری سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ یعنی شاعری کے علاوہ دوسرے لوگوں سے۔ شاعری کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ اسے شاعری سے الگ کر کے اس حیثیت سے دیکھا جا رہا ہے کہ دوسروں پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہے۔ چناں چہ اس نقطۂ نظر سے نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ وہ دوسروں پر اثر اندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں گویا نئی شاعری پر یہ الزام درست ہے کہ وہ چند ایسے لوگوں کا ذہنی چونچلا ہے جو پورے معاشرے سے الگ ہو گئے ہیں۔ فاطمہ حسن کی بات جہاں تک میں سمجھا ہوں، انھوں نے اس بات سے انکار نہیں کیا کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے لیکن انھوں نے اس کی وجہ بھی معاشرتی بتائی۔ انھوں نے کہا کہ ''میر، غالب اور اقبال وغیرہ اس لیے مقبول ہیں کہ اتنے عرصے سے نصابوں میں پڑھائے جا رہے ہیں۔ جب کہ نئی شاعری نصاب میں شامل نہیں ہے اور اسے ہم صرف اپنے طور پر پڑھتے ہیں۔'' سوال یہ ہے کہ نئی شاعری نصاب میں شامل کیوں نہیں ہے؟ جواب وہی ہے جو ضیا صاحب نے دیا۔ ''اس کا مطلب یہ ہے کہ نئی شاعری اساتذہ میں مقبول نہیں ہے۔'' عزیز ہاشمی بھی نئی شاعری کی نامقبولیت پر متفق تھے، لیکن انھوں نے اس کی وجہ زیادہ بنیادی چیزوں میں ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ انھوں نے کہا، ''ہمارا معاشرہ ایک مابعد الطبیعیات پر قائم تھا۔ نئی شاعری اس مابعد الطبیعیات سے بغاوت کرتی ہے، اس لیے نامقبول ہے۔'' لیکن اس مابعد الطبیعیات سے تو فیضؔ اور مجازؔ نے بھی بغاوت کی تھی، وہ مقبول کیوں ہیں؟ احمد ہمیش نے خیالات سے زیادہ جذبات کا اظہار کیا۔ انھوں نے جارحانہ انداز میں کہا کہ ''نئی شاعری اس لیے نامقبول ہے کہ معاشرہ مجرا سن رہا ہے، اور مشاعروں میں جھوم رہا ہے۔ اس لیے مقبولیت یا نامقبولیت کسی نئے شاعر کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔'' اس جواب کے پیچھے جو جذباتی شدت تھی اس سے مجھے ایک ایسی خوب صورت مگر بدنصیب عورت کا خیال آتا ہے جس کا شوہر اسے چھوڑ کر 'تماش بینی' کرنے لگے۔ دوسرے لفظوں میں احمد ہمیش نے تسلیم کیا کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے لیکن انھوں نے اس کی ذمہ داری معاشرے کے ذوق کی پستی پر ڈالی۔ سوال پھر وہی ہے، مجرا سننے

والا معاشرہ غالب اور اقبال کو کیوں پسند کرتا ہے، نئی شاعری کو کیوں نہیں کرتا؟ ساقی فاروقی نے بھی کچھ کہا مگر ان کا گلا خراب تھا۔ اور جب سے وہ لندن سے آئے ہیں ان کا آدھا وقت معذرتیں کرنے میں صرف ہوتا ہے اس لیے مجھے ان کی معذرت کے سوا اور کچھ یاد نہیں رہا۔ ہاں ایک بات انھوں نے یہ ضرور کہی تھی کہ نئے شاعر لفظوں کی حرمت کا پاس نہیں کرتے اس لیے لفظ بھی ان سے اپنا انتقام لیتے ہیں، اور نئی شاعری کی نامقبولیت کی اصل وجہ یہی ہے لیکن یہ بات شاید افتخار جالب اور ان جیسے چند اورشعرا کے بارے میں تو کہی جاسکتی ہے مگر یہ بات کیا ہم میراجی اور راشد کے بارے میں بھی اسی طرح کہہ سکیں گے؟ تو یہ تھیں وہ باتیں جو میرے مضمون کے مرکزی موضوع پر ہوئیں۔ اس کے علاوہ ایک آدھ بات کسی ضمنی مسئلے پر بھی ہوئی، مثلاً عبیداللہ علیم کو اس خیال سے تکلیف پہنچی کہ میں نے نئی غزل کو نئی شاعری سے خارج کردیا۔ انھوں نے اس پر احتجاج کیا، اور کہا کہ سلیم احمد ہر چیز کو خانوں میں تقسیم کرکے دیکھتے ہیں۔ اس مضمون میں بھی انھوں نے نئی شاعری کو مختلف خانوں میں تقسیم کردیا ہے۔ جب کہ نئی شاعری نظم بھی ہے، غزل میں بھی اور ترقی پسند شاعری میں بھی۔ اب جہاں تک خانوں میں تقسیم کرنے کا سوال ہے تو شاید تجزیہ اسی کو کہتے ہیں۔ تجزیہ کا مقصد ہی چیزوں کو الگ الگ کرنا ہوتا ہے۔ مجھے میراجی اور راشد سے شروع ہونے والی شاعری کو شاعری کی دوسری اقسام سے الگ کرنا تھا۔ اس لیے ضروری تھا کہ انھیں الگ الگ خانوں میں رکھا جائے۔ البتہ اگر اعتراض اس پر ہے کہ صرف اسی شاعری کو نئی شاعری کیوں کہا گیا تو اصطلاح میں کوئی جھگڑا نہیں ہے۔ اصطلاح تو صرف وضاحت کے لیے ہوتی ہے۔ جن لوگوں کو یہ اصطلاح پسند نہیں ہے وہ اس شاعری کا جو نام چاہیں رکھ لیں۔ علیم نے ایک اور ضمنی بات یہ بھی کہی ہے کہ صرف نئی غزل ہی نظم سے متاثر نہیں ہوئی ہے، نئی نظم بھی غزل سے متاثر ہے۔ میرا خیال ہے ان باتوں پر ہم پھر کبھی اور گفتگو کرلیں گے۔

اب میرے حافظے کی روشنی میں پوری بحث آپ کے سامنے ہے۔ اس بحث سے جو نتائج سامنے آتے ہیں انھیں مختصراً آپ کے سامنے پیش کرتا ہوں۔ پہلی قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ حلقے کے شرکائے گفتگو کی اکثریت نے نئی شاعری کے نامقبول ہونے سے انکار نہیں کیا اور غالباً ضیا صاحب کے سوا کسی نے اشارتاً بھی نہیں کہا کہ نئی شاعری نامقبول نہیں ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ عام طور پر میرے مضمون کے مرکزی خیال سے اتفاق کیا گیا۔ اس بات کو تسلیم کرلینے کے بعد جو گفتگو ہوئی اس میں بعض حضرات نے نامقبولیت کی ذمہ داری معاشرے پر ڈالی۔ بعض نے نئی شاعری پر۔ لیکن عام طور پر اس خیال کا اظہار کیا گیا کہ یہ نامقبولیت عارضی بات ہے اور معاشرے میں نئی تبدیلیوں کے ساتھ یہ صورت حال بدل جائے گی۔ دوسرے لفظوں میں اس بات کو تسلیم نہیں کیا گیا کہ نامقبولیت نئی شاعری کی کوئی جوہری یا دائمی صفت ہے۔ اب اس مختصر خلاصے کے بعد میں پھر اپنے موضوع کی

طرف لوٹتا ہوں۔

نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔ یہ ایک معاشرتی امر واقعہ ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ معاشرے نے اسے قبول نہیں کیا یا بہت کم قبول کیا ہے۔ مگر ابھی تھوڑا سا ابہام معاشرے کے لفظ میں موجود ہے، اسے بھی صاف کرنے کی ضرورت ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ کوئی شاعری معاشرے میں مقبول ہے تو اس قول میں معاشرے سے ہماری کیا مراد ہوتی ہے؟ ایک بات تو ظاہر ہے کہ ہمارا معاشرہ بہت سے طبقات میں بٹا ہوا ہے۔ ان میں مزدور، کسان، تاجر، صنعت کار، نوکر پیشہ، طلبہ، وکلا، افسر شاہی اور اربابِ اقتدار و سیاست، سب شامل ہیں۔ یہ طبقات دیہی اور شہری آبادیوں میں بٹے ہوئے ہیں اور معاشی، تہذیبی اور تعلیمی اعتبار سے بہت سی چھوٹی بڑی اکائیاں بناتے ہیں جو بہت سے مدارج اور تفاوتوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ پھر ان میں زبانوں اور بولیوں کا بھی بہت بڑا اختلاف ہے جو انھیں ایک دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ اس صورت میں معاشرے کا لفظ استعمال کرنا، اور اسے کسی شاعر کا شاعری کی مقبولیت سے وابستہ کرنا ابہام کی ایک بہت خطرناک مثال ہے تو پھر مثال کے طور پر یہ بات کہنے کے کیا معنی ہیں کہ اقبال کی شاعری معاشرے میں مقبولیت رکھتی ہے؟ کیا ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہماری گلی میں پھرنے والا سبزی فروش اقبال کی شاعری سے اسی طرح واقف ہے اور اسے پسند کرتا ہے جس طرح بشیر احمد ڈار اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں؟ یقیناً یہ ایک بالکل مضحکہ خیز تصور ہے تو پھر ہمیں واضح طور پر معلوم ہونا چاہیے کہ اقبال کو معاشرے میں مقبول کہہ کر ہم کیا کہنا چاہتے ہیں۔ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ہمیں معاشرے کی کئی سمتوں میں دیکھنا پڑے گا۔ شاید پہلے ہم یہ کہیں کہ اقبال ان تمام طبقات میں مقبول ہے جو شعر و ادب سے تخلیقی تعلق رکھتے ہیں۔ یہ پہلا دائرہ ہوا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ہم یہ بھی کہیں گے کہ اقبال ان لوگوں میں بھی مقبول ہے جو شعر و ادب سے تخلیقی طور پر وابستہ نہیں ہیں لیکن جو شعر و ادب سے کسی طرح کی بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ یہ دوسرا دائرہ ہوا۔ پھر شاید ہم اس سے بھی آگے بڑھیں اور کہیں کہ اقبال کسی نہ کسی طرح ان تمام لوگوں میں جانا پہچانا ہے جو کسی بھی درجے پر تعلیم سے بہرہ مند ہیں۔ یہ تیسرا دائرہ ہوا۔ اس کے بعد ہم اس سے بھی نیچے اتریں گے اور کہیں گے کہ اقبال سے وہ لوگ بھی واقف ہیں جو تعلیم یافتہ ہوں یا نہ ہوں مگر شہروں میں رہتے ہیں اور شہر کے بالائی طبقوں سے براہِ راست متاثر ہوتے ہیں۔ یہ چوتھا دائرہ ہوا۔ پھر آخر میں ہم شاید یہ کہہ دیں کہ معاشرے کی پست ترین سطح پر بھی عوام کی اکثریت نے اقبال کا نام ضرور سنا ہوگا۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال کی مقبولیت معاشرتی طبقات کی مختلف سمتوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ کچھ طبقات ہیں جنھوں نے صرف اقبال کا نام سنا ہے۔ کچھ اور طبقات میں اقبال کے کلام کا کچھ

حصہ پہنچا ہے۔ پھر اس سے اوپر کے طبقات ہیں جو اقبال کے پورے کلام سے واقف ہیں۔ پھر وہ لوگ ہیں جو اقبال کے کلام کے فکری اور جمالیاتی پہلوؤں سے مختلف درجوں میں محفوظ ہوتے ہیں۔ اس کے بعد وہ پڑھنے والے ہیں جو تعلیم، مہارت اور ذوق کی بلند ترین سطح پر اقبال کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ طبقہ ہے جس سے خود اقبال کا تعلق تھا۔ یعنی تخلیقی فن کار۔ اب اس ساری بات کو ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کی مقبولیت کی ایک عمودی سمت ہے جو معاشرے کے اعلیٰ تر طبقات سے تعلق رکھتی ہے۔

اور ایک اُفقی سمت ہے جو معاشرے کے نسبتاً نچلے طبقات سے تعلق رکھتی ہے۔ اقبال کی مقبولیت ان دونوں رخوں میں پھیلی ہوئی ہے اور بلند ترین سے مختلف درجوں کا تعلق قائم کرتی ہوئی پست ترین تک اترتی ہے۔ اچھا، اب یہ بات یہاں تک پہنچی ہے تو آیئے میں اپنی کہی ہوئی ایک اور بات کی وضاحت کردوں۔ میں نے کہا تھا مقبولیت کی دو قسمیں ہیں۔ ایک مقبولیت وہ جسے ہم اچھے معنوں میں استعمال کرتے ہیں، دوسری مقبولیت وہ جسے ہم برے معنوں میں استعمال کرتے ہیں، مثلاً فلمی شاعری کی مقبولیت بری مقبولیت ہے اور غالب اور اقبال کی مقبولیت اچھی مقبولیت۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ بری مقبولیت ہمیشہ افقی ہوتی ہے یعنی وہ معاشرے کے ان طبقات سے تعلق رکھتی ہے جو علم، ذوق اور تربیت کے لحاظ سے پست سطح کے طبقات ہیں۔ جب کہ اچھی مقبولیت عمودی بھی ہوتی ہے اور افقی بھی وہ ہمیشہ معاشرے کے عمودی رخ سے افقی رخ کی طرف سفر کرتی ہے اور اعلیٰ ترین سے وابستہ ہونے کے ساتھ نسبتاً نیچے کے درجوں میں نزول کرتی ہے اور سب کو اپنی سطح کے مطابق کسی نہ کسی رخ سے متاثر کرتی ہے۔ جب ہم کسی شاعری کو برے معنوں میں مقبول شاعری کہتے ہیں تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ اس شاعری نے معاشرے کے بہتر طبقات کو متاثر نہیں کیا۔ اور جب کسی شاعری کو اچھے معنوں میں مقبول کہتے ہیں تو یہ کہتے ہیں کہ اس شاعری نے بہتر طبقات کو بھی متاثر کیا اور کم تر درجے کے طبقات پر بھی کسی نہ کسی طرح سے عمودی رخ کا اثر ڈالا۔ اچھا، اب میں نے نئی شاعری کو نامقبول شاعری کہا تو اس کا مطلب کیا ہے؟ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ یہ شاعری نہ گھٹیا شاعری کی طرح صرف افقی سمت کی شاعری ہے نہ عظیم ترین شاعری کی طرح عمودی اور افقی، دونوں سمتوں کی شاعری ہے بلکہ ایسی شاعری ہے جو معاشرے کے صرف عمودی رخ سے تعلق رکھتی ہے۔ اب آیئے اس عمودی رخ کا بھی تجزیہ کرلیں۔ ظاہر ہے اس سے ہماری مراد معاشرے کے اعلیٰ تر طبقات ہیں۔ ان طبقات میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو خود شعر و ادب تخلیق کرتے ہیں۔ وہ لوگ بھی جو شعر و ادب سے بامعنی دلچسپی رکھتے ہیں اور وہ لوگ بھی جو کسی نہ کسی طرح ان دونوں طبقات سے متاثر ہوتے ہیں۔ گویا معاشرے کے عمودی رخ میں بھی کئی طرح کی درجہ

بندیاں ہیں۔ اب ہم پہلے شعر و ادب کی تخلیق کرنے والے طبقے کو دیکھیں گے۔ یہ گویا شعر و ادب کے نقطۂ نظر سے معاشرتی مثلث کی راس الراس ہے جس میں تمام تخلیقی فن کار شامل ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس طبقے میں نئی شاعری مقبولیت کے کس درجے پر ہے، مثلاً ایک ٹھوس استفسار یہ ہے کہ اس طبقے میں بھی جو شاعروں کے خاندان کی حیثیت رکھتا ہے، کیا میراجی اور راشد کی مقبولیت فیض کے برابر ہے؟ یا افتخار جالب، فراز کے برابر مقبول شاعر ہیں؟ اسی طرح وہ لوگ جو خود تخلیق نہیں کرتے مگر شعر و ادب سے گہری دلچسپی رکھتے ہیں ان میں بھی ان شعرا کی مقبولیت کا گراف کیا بتاتا ہے؟ ایک ذرا سی دیانت داری اور معروضیت ہمیں یہ بتا دینے کے لیے کافی ہے کہ اس محدود طبقے میں بھی نئی شاعری کی مقبولیت صرف انھیں لوگوں میں ہے جو اس قسم کی شاعری کرتے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے ساتھ ایک ایسے چھوٹے سے طبقے کو اور شامل کر لیجیے جو اس شاعری پر مضامین لکھنے یا اس کے بارے میں تشویش یا امید کا اظہار کرنے میں دلچسپی رکھتا ہے تو اس شاعری کے کل حلقۂ اثر کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نئی شاعری معاشرے کی ایک بہت قلیل اقلیت کے بھی ایک بہت ہی محدود طبقے کی شاعری ہے اور یہی نئی شاعری کی نامقبولیت کے وہ معنی ہیں جس پر میں نے اپنے سوال کی بنیاد رکھی ہے۔ اب آخر میں، میں اپنے سوال کو پھر دُہراتا ہوں۔ نئی شاعری کی یہ نامقبولیت اس کی لازمی، جوہری اور دائمی صفت ہے یا عارضی، اتفاقی اور حادثاتی بات ہے۔ نئی شاعری اس لیے نامقبول ہے کہ معاشرے میں کوئی بنیادی بات ایسی ہے کہ وہ اُسے قبول نہیں کر پاتا۔ یا خود نئی شاعری میں کوئی جوہری عنصر ایسا ہے جو اسے مقبول ہونے سے روکتا ہے۔ یا پھر معاشرہ اور شاعری دونوں میں کوئی ایسی چیز ہے جو دونوں کو ملنے نہیں دیتی۔

## (۳) الف

طلسم ہوش رُبا میں ایسی بلاؤں کا ذکر ملتا ہے جن کا ایک سر کاٹیے تو ایک کی جگہ دس سر پیدا ہو جاتے ہیں، یا ایک بلا کو ماریے تو اس کے خون کے ہر قطرے سے ایک نئی بلا اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ موجودہ دنیا کے مسائل طلسم ہوش رُبا کی انھی بلاؤں کی طرح ہیں۔ آپ ایک مسئلے کا سامنا کرتے ہیں، اسے حل کرنا چاہتے ہیں۔ حل کرنے کے لیے اسے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن جیسے ہی آپ اس کے قریب پہنچتے ہیں وہ صورت بدل کر کچھ اور ہو جاتا ہے۔ یا ایک مسئلے کے نیچے سے دوسرا مسئلہ نکل آتا ہے۔ اور پھر دوسرے سے تیسرا۔ تیسرے سے چوتھا۔ یہاں تک کہ آپ کو محسوس ہونے لگتا ہے کہ آپ کے چاروں طرف مسائل کے جنگل کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ جنگل ہے اور آپ ہیں۔ اور راستے کا ہر نشان معدوم ہے۔ آج دنیا کے مسائل پر کتنی کتابیں لکھی جا رہی ہیں۔ کتنے

مذاکرے اور مباحثے ہو رہے ہیں۔ کتنے تجزیے اور تبصرے کیے جا رہے ہیں۔ کتنے فلسفی، کتنے سائنس دان، کتنے ادیب، کتنے صحافی بندی کی چندی نکال رہے ہیں مگر کوئی چھوٹے سے چھوٹا مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ حل ہونا تو دور کی بات ہے سمجھ میں نہیں آتا۔ سمجھ میں آنا بھی بھاڑ میں جائے، پوری طرح دکھائی بھی نہیں دیتا۔ طلسم کشائی کے بڑے بڑے دعوے باطل ہو چکے ہوں۔ لوح اور مہرہ اور شعلۂ نور افشانی اور یا فتاح کا ورد —— کچھ کام نہیں آتا۔ مسائل حل ہونے کی بجائے اور زیادہ الجھ جاتے ہیں۔ سمجھ میں آنے کے بجائے اور زیادہ ناقابلِ فہم ہو جاتے ہیں۔ دکھائی دینے کی بجائے اور زیادہ تاریکی میں چھپ جاتے ہیں۔ ان مسائل میں ایک چھوٹا سا مسئلہ ادب کا بھی ہے۔ اور ادب میں ایک بہت ہی چھوٹا سا مسئلہ وہ تھا جو میں نے آج سے چار ہفتے قبل حلقۂ اربابِ ذوق کراچی کی ایک نشست میں اٹھایا تھا۔ یعنی نئی شاعری کی نامقبولیت۔ آپ یقین کیجیے اس مسئلے پر چار ہفتے آپ کی گفتگو سننے کے بعد، اس کے بارے میں جو ایک آدھ خیال میرے دماغ میں موجود تھا، وہ جنگل میں گری ہوئی دیوار کی طرح کہیں گم ہو گیا ہے اور دراصل مجھے کچھ نہیں معلوم کہ آج میں آپ کے سامنے کیا کہنے کے لیے حاضر ہوا ہوں۔ جی تو یہ چاہتا ہے کہ آپ حضرات کا شکریہ ادا کرنے اور سجاد میر سے معذرت کرنے کے بعد یہ کہہ کر آپ سے رخصت ہو جاؤں کہ بقول میرے دوست ذکاء الرحمٰن کے، میرے ذہن میں کنفیوژن کے سوا اور کچھ نہیں ہے، لیکن پھر خیال آتا ہے کہ اور کچھ ہو یا نہ ہو، ممکن ہے کہ بقول غالب شوقِ فضول اور جرأتِ رندانہ کی داد ہی مل جائے۔ اس لیے آیئے ''اب آ گئے ہو تو آؤ تمھیں خراب کریں'' کے مصداق کنفیوژن کو کچھ اور بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

پہلا کنفیوژن میرے مضمون کا موضوع ہے۔ یعنی نئی شاعری کی نامقبولیت۔ سوال کیا گیا ہے کہ مجھے یہ کیسے معلوم ہوا کہ نئی شاعری نامقبول شاعری ہے؟ جواب صرف اتنا ہے کہ یہ میرا ایک چھوٹا سا مشاہدہ ہے جو ممکن ہے کہ غلط ہو۔ اس لیے جن لوگوں کا خیال یہ ہے کہ نئی شاعری بہت نامقبول شاعری ہے، وہ مجھ سے اختلاف کر سکتے ہیں۔ میں ان کے اختلاف کا احترام کرتے ہوئے صرف اتنا کہوں گا کہ جس طرح انھیں اختلاف کا حق ہے اسی طرح مجھے اپنے مشاہدے کو بیان کرنے کا حق ہے، خواہ کوئی اسے تسلیم کرے یا نہ کرے۔ آخر ہم سب اپنی آنکھوں کی سچائی کے ذریعے ہی اپنا راستہ طے کرتے ہیں۔ ایک اور سوال یہ کیا گیا ہے کہ میں نے صرف میراجی اور راشد وغیرہ سے شروع ہو کر افتخار جالب اور پھر اس کے بعد پروز پوئم تک پہنچنے والی شاعری ہی کو نئی شاعری کیوں کہا ہے؟ اس کا ایک جواب میں اپنے پہلے مضمون میں دے چکا ہوں، اسے ایک بار پھر دیکھ لیجیے۔ اگر تشفی نہ ہو تو دوسرے مضمون میں، میں نے یہ بھی کہہ دیا ہے کہ اصطلاح میں کوئی جھگڑا نہیں ہے۔ جس شاعری کو میں نامقبول کہنا چاہتا ہوں، وہ یہی شاعری ہے۔ آپ اسے نئی شاعری نہیں کہنا چاہتے تو جو آپ کا جی

چاہے کہہ لیجیے، مجھے کوئی اعتراض نہیں ہوگا۔ ایک تیسری بات یہ ہے کہ محمد حسین آزاد اور حالی کے وقت سے نئی شاعری کی اصطلاح کئی معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ نئی شاعری وہ بھی ہے جو حالی کے وقت سے شروع ہوکر اختر شیرانی پر ختم ہو جاتی ہے۔ نئی شاعری وہ بھی ہے جو ہمارے انتظار حسین کے قول کے مطابق ناصر کاظمی کی شاعری کے ساتھ آغاز ہوئی اور نئی شاعری وہ بھی ہے جو ۱۹۵۸ء میں جیلانی کامران اور افتخار جالب وغیرہم کے ساتھ شروع ہوتی ہے۔ اب چوں کہ ان تمام ادوار کی شاعری کو نئی شاعری ہی کہا گیا ہے، اس لیے میرے لیے ضروری تھا کہ میں اس بات کی وضاحت کر دوں کہ نئی شاعری کہہ کر میں کون سی شاعری مراد لے رہا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ میں نے ممکنہ حد تک اپنی مراد کی وضاحت کر دی ہے۔ ایک اور سوال یہ اٹھایا گیا ہے کہ نا مقبولیت کا مفہوم کیا ہے؟ میرا جواب صرف اتنا ہے، یہ شاعری معاشرے کی ایک بہت ہی قلیل اقلیت میں پسند کی جاتی ہے، جس میں زیادہ تر وہ لوگ شامل ہیں جو خود یہ شاعری کرتے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں، یا اس کے بارے میں تنقید و تبصرہ وغیرہ لکھتے ہیں۔ اس کے مقابلے پر معاشرے کی کثیر اکثریت میں نہ اس شاعری کو پسند کیا جاتا ہے، نہ پڑھا جاتا ہے، نہ یہ کسی طرح بھی ان پر اثر انداز ہوتی ہے۔ میرے کچھ اشتراکی دوستوں نے ایک اعتراض یہ بھی کیا ہے کہ میں نے معاشرے کے طبقات کی تقسیم غلط کی ہے جس سے انھیں یہ گمان گزرا ہے کہ میں اپنی مشہور عوام دشمنی کے باعث عوام کے شعور کو گمراہ کرنا چاہتا ہوں۔ میرا جواب صرف اتنا ہے، میرے مضمون میں طبقات کا ذکر صرف شعر و ادب کے حوالے سے ہے۔ لیکن اگر اشتراکی اصطلاحوں کا ذکر ضروری ہو تو میں کہہ سکتا ہوں کہ یہ شاعری نہ بورژوا طبقے میں مقبول ہے نہ پرولتاری طبقے میں۔ زیادہ سے زیادہ یہ پیٹی بورژوا طبقے کی ایک بہت ہی قلیل اقلیت میں پسند کی جانے والی شاعری ہے۔ اب اس کے بعد میں بعض ایسے خیالات کا ذکر کروں گا جن کا اظہار ان مضامین میں کیا گیا ہے جو میرے مضمون کے جواب میں پڑھے گئے ہیں، کیوں کہ وہ دوسرا کنفیوژن ہے جو میرے مضمون سے پھیلا ہے۔ سجاد میر نے اپنے مضمون میں تین باتیں کہی ہیں: (۱) مقبولیت شاعر کی آخری کم زوری ہے۔ سچا شاعر نہ صرف اس بات سے بے نیاز ہوتا ہے کہ معاشرہ اسے پسند کر رہا ہے یا نہیں بلکہ بعض اوقات جان بوجھ کر کامیابی کے بجائے ناکامی کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے معاشرے میں فوری مقبولیت کی کوئی پرواہ نہیں ہوتی، البتہ وہ کلاسیک میں شامل ہونا چاہتا ہے اور مستقبل میں زندہ رہنے کا خواہش مند ہوتا ہے جو مستقبل میں مقبولیت حاصل کرنے کی خواہش سے ایک مختلف بات ہے۔ (۲) موجودہ معاشرے میں جو ایک disintegrated معاشرہ ہے، کامیابی صرف ان لوگوں کو حاصل ہوتی ہے جو خود disintegrated زندگی بسر کرتے ہیں۔ اور اپنے وجود کی سب سے اتھلی سطح پر زندہ رہتے ہیں۔

اس کے برعکس شاعر خود بھی integrated شخصیت کا مالک ہوتا ہے اور انھی کو متاثر کرتا ہے جو integrated شخصیت رکھتے ہیں یا رکھنے کی جدوجہد کرتے ہیں۔ اس لیے اس معاشرے میں سچے شاعر کی مقبولیت کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ (۳) کوئی سچا شاعر اگر کسی معاشرے میں مقبول نہیں ہے تو اس سے اس شاعر کی قدر و قیمت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ یہ شاعر کی نہیں اس معاشرے کی بدنصیبی ہے۔ سجاد میر نے کئی اور ضمنی باتیں بھی کہی ہیں جو دلچسپ اور اہم ہیں، مثلاً میری سوشیالوجی کا تجزیہ، لیکن چوں کہ اس سب کے تذکرے سے بات بہت طویل ہو جائے گی، اور ویسے بھی میں صرف اپنے حافظے کی مدد سے بات کر رہا ہوں اس لیے میں صرف بنیادی باتوں کا جواب دوں گا۔ سجاد میر کی یہ بات صحیح نہیں ہے کہ ہر سچا شاعر شہرت اور مقبولیت سے بے نیاز ہوتا ہے یا اس کی پروا نہیں کرتا۔ یا جان بوجھ کر اسے رد کرتا ہے۔ گو یہ بھی صحیح ہے کہ بہت سے سچے شاعر ایسا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ شہرت اور مقبولیت سے شاعر کو بھی ویسی ہی خوشی اور تسکین ہوتی ہے، جیسی کسی بھی انسان کو ہو سکتی ہے۔ بہت سے شاعروں نے اس پر فخر کیا ہے۔ مثلاً حافظ ''قبولِ خاطر و لطفِ سخن خداداد است'' یا میر: ''یہ میرے شعر نے روئے زمین تمام لیا''۔ جن شاعروں کو اپنے زمانے میں شہرت اور مقبولیت نصیب نہیں ہوئی، یا ویسی نصیب نہیں ہوئی جیسی وہ چاہتے تھے، انھوں نے اس کا شکوہ کیا ہے۔ غالب تو رو رو دیا اور اقبال نے بھی شکایت کی ہے:

من شکوہ خسروی او را دہم
تاج کسریٰ برسرِ او را نہم

--------

او حدیثِ دلبری خواہد زمن
آب و رنگِ شاعری خواہد زمن

اور اس کے ساتھ ہی بعض مقامات پر اپنی شہرت اور مقبولیت پر خوشی کا اظہار بھی کیا ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے ساتھ یہ بات بالکل درست ہے کہ اگر کوئی شاعر شہرت اور مقبولیت کے لیے اپنی بصیرت اور نظر، اپنی سچائی اور گہرائی، اپنے تجربے اور حقیقت سے غداری کرتا ہے یا بزدلانہ سمجھوتے پر آمادہ ہوتا ہے، تو وہ جھوٹی شاعری پیدا کرے گا اور اپنے منصب سے گر جائے گا۔ سجاد میر کی دوسری بات بہت اہم ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ موجودہ معاشرہ ایک disintegrated معاشرہ ہے اور یہ بات بھی درست ہے کہ شاعر ایک integrated شخصیت ہوتا ہے یا ہونا چاہتا ہے اس لیے انھی لوگوں کو متاثر کرتا ہے جو خود integrated ہوتے ہیں یا ہونا چاہتے ہیں۔ لیکن اس بات سے ہمیں اس سوال کا جواب نہیں ملا کہ disintegrated معاشرے میں غالب اور

اقبال کیوں مقبول ہیں؟ سجاد میر کی تیسری بات بھی اپنی جگہ درست ہے۔ جو معاشرہ میر کو عاق کردے وہ بڑا بدنصیب معاشرہ ہوگا۔ لیکن جو معاشرہ غالب اور اقبال کو پسند کرے اور مجید امجد کو نظر انداز کردے، اس کے بارے میں کیا خیال ہے؟ خیر، یہ تو جواب در جواب کا چکر تھا۔ اصل سوال یہ ہے کہ سجاد میر نے ہمیں یہ نہیں بتایا کہ شاعری کی ایک پوری قسم اور شاعروں کی ایک پوری کھیپ جس میں کئی نسلوں کے لوگ شامل ہیں اور ایک خاص قسم کی شاعری کرتے ہیں، وہ سب کے سب نامقبول کیوں ہیں؟ اور ان کی یہ نامقبولیت معاشرے کے علاوہ ان کی شاعری کے بارے میں کچھ بتاتی ہے یا نہیں؟

سجاد میر کی طرح احمد ہمیش کا استدلال بھی سچی شاعری سے شروع ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے مخصوص انداز میں سجاد میر کی طرح یہی کہا ہے کہ سچے شاعر کو مقبولیت یا نامقبولیت سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ وہ صرف سچی شاعری کرتا ہے، اور بس۔ معاشرہ اس کے بارے میں جو رویہ رکھنا چاہے، رکھے۔ ان باتوں کا جواب میں سجاد میر کے جواب میں دے چکا ہوں۔ احمد ہمیش نے ایک بات زیادہ کہی ہے، وہ یہ کہ مذہبی نقطۂ نظر سے شہرت اور مقبولیت کوئی معنی نہیں رکھتے، ایک مفہوم میں یہ بات صحیح ہے مگر ہر مفہوم میں نہیں، مثلاً قرآنِ حکیم میں حضورؐ کو تحدیثِ نعمت کا حکم دیتے ہوئے اللہ تعالیٰ نے جو نعمتیں گنوائی ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے: ''ہم نے آپ کے ذکر کو بلند کردیا۔'' اور خود قرآنِ حکیم کے اثر کو بیان کرتے ہوئے ایک جگہ ارشادِ باری تعالیٰ ہے کہ ''لوگ جب اس کو سنتے ہیں جو رسولؐ پر اتاری گئی ہے تو ان کی آنکھوں کو دیکھو وہ اس طرح برستی ہیں جیسے بادل سے مینہ برستا ہے۔'' یہ قرآنِ حکیم کا اثر ہے، معاشرے پر، اور اس کی شان یہ ہے کہ جب حضورؐ قرآن کی تلاوت کرتے ہیں تو کافر ڈھول بجاتے ہیں کہ لوگ حضورؐ کی تلاوت سن نہ سکیں ورنہ نعوذ باللہ ان پر جادو ہوجائے گا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ بطور اصول کے مقبولیت میں کوئی ایسی خامی نہیں ہے کہ اسے مذہبی یا فن کارانہ نقطۂ نظر سے مسترد کرنا ضروری ہے بلکہ مقبولیت کا ہونا ایک ایسی خوبی ہے جو کلام کی صداقت کے ساتھ اس کے اعجاز کی دلیل بن سکتی ہے۔ بہرحال احمد ہمیش بھی ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ نئی شاعری اگر ایک ایسے معاشرے میں نامقبول ہے جس میں غالب اور اقبال مقبول ہیں تو اس کی کیا وجہ ہے۔

احمد ہمدانی نے میرے موضوع کی تائید کی ہے اور کئی اقتباسات کے ذریعے نئی شاعری کی نامقبولیت کو ثابت کیا ہے اور اس کی وجہ صنعتی عہد کے انتشار و فساد میں ڈھونڈی ہے۔ اس کے توڑ پر تاج حیدر نے اپنے عالمانہ مقالے میں اشتراکی عہدِ زرّیں کا ذکر کیا ہے، جب عوام سچ مچ ایسی شاعری پیدا کریں گے جو سچی بھی ہوگی اور مقبول بھی۔ بہرحال دونوں مقالے ایک مخصوص نقطۂ نظر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس لیے توجہ سے دیکھے جانے کے قابل ہیں۔ انور سن رائے کے مضمون میں کوئی بات میرے جواب دینے کی نہیں ہے۔ اب رہ گئے برادرم ضیا جالندھری۔

ضیا جالندھری صاحب نے کئی اہم اور خیال انگیز باتیں کہی ہیں۔ ان میں سے دو تین جو مجھے یاد رہ گئی ہیں، یہ ہیں۔ ضیا صاحب کا کہنا ہے کہ ۱۹۳۵ء میں جب نئی شاعری کا آغاز ہوا تو پورے برصغیر میں دھوم مچ گئی، اور نئی شاعری کشمیر سے راس کماری تک پڑھی جانے لگی۔ یہ اُس کی مقبولیت کا دور تھا مگر تقسیم ہند کے بعد ماحول بدل گیا۔ لوگ آگے دیکھنے کی بجائے پیچھے دیکھنے لگے اور اس طرح نئی شاعری جو معاشرے کے آگے بڑھنے کے ساتھ پیدا ہوئی تھی، پیچھے ہٹنا شروع ہوگئی۔ مگر پھر بھی نئے شاعروں کے تازہ دم گروہ آتے رہے۔ گو یہ صحیح ہے کہ وہ ویسی مقبولیت نہ حاصل کر سکے جیسے راشد وغیرہ کو ایک زمانے میں حاصل ہوئی تھی۔ اس کا ایک سبب ماحول کی تبدیلی ہے، دوسرا انفرادی صلاحیت کی کمی۔ میرا خیال ہے کہ ضیا صاحب کی یہ بات بہت بڑی حد تک صحیح ہے۔ ۱۹۳۵ء کے اثرات میں نے ۴۳۔۱۹۴۴ء میں دیکھے ہیں۔ اس وقت پورے ہندوستان میں واقعی نئی شاعری کا بڑا غلغلہ تھا، اور لوگ اسے کثرت سے پڑھ رہے تھے۔ اور اس کے بارے میں چاروں طرف بحث و مباحثہ کی فضا گرم تھی۔ لیکن مجھے اس بات میں شبہ ہے کہ وہ نئی شاعری کی مقبولیت کا دور تھا۔ میرا خیال ہے کہ وہ تنازعے کا دور تھا۔ جس طرح چھوٹے پیمانے پر اب پروز پوئم تنازعے کے دور سے گزر رہی ہے۔ ہر شخص اس پر بات کرنا چاہتا ہے، چاہے اسے پسند کرے یا نہ کرے۔ ۱۹۳۵ء میں بھی یہی ہوا تھا۔ پورا ہندوستان نئی شاعری کے تنازعے میں مبتلا تھا، اور اس پر بات کر رہا تھا گو اسے پسند کرنے والے ہمیشہ کی طرح اس وقت بھی محدود تھے۔ بہر حال اس اختلاف کے باوجود یہ بات سوچنے کے قابل ہے۔ دوسری بات ضیا صاحب نے یہ کہی ہے کہ مختلف ادوار میں شاعری مختلف فریضے انجام دیتی رہی ہے، مثلاً شاعری نے مذہب کی بھی خدمت کی ہے اور سیاست کی بھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مختلف ادوار کی مقبول شاعری کے علاوہ بعض دوسرے عناصر، جو شاعری سے الگ حیثیت رکھتے ہیں، اس کی مقبولیت میں شامل رہے ہیں۔ لیکن نئی شاعری خالص شاعری ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ اس کا حلقۂ اثر بھی محدود ہے۔ خالص شاعری کا یہ نکتہ بہت اہم ہے۔ میں آگے چل کر اس پر تھوڑی سی گفتگو کروں گا۔ ضیا صاحب نے تیسری بات یہ کہی ہے کہ لوگ نئی اور نامانوس بات سے ڈرتے ہیں اور اس کے مقابلے پر ہمیشہ پرانی اور مانوس باتوں میں پناہ ڈھونڈتے ہیں۔ نئی بات کا خوف ہمیشہ تبدیلی کا خوف ہوتا ہے۔ نئی شاعری کو لوگ اس لیے پسند نہیں کرتے کیوں کہ وہ تبدیلی کی تکلیف اور خوف سے بچنا چاہتے ہیں۔ ضیا صاحب کا یہ نکتہ بھی خاصا قابلِ توجہ ہے۔ بہر حال سجاد میر سے ضیا جالندھری تک جتنی باتیں کہی گئیں اور مجھے اہم معلوم ہوئیں، ان کا خلاصہ اور ان پر اپنی رائے میں نے پیش کر دی۔ آپ اس بحث کو غور سے دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ زیادہ تر لوگوں نے نئی شاعری کی نامقبولیت کا سبب معاشرے کو قرار دیا ہے۔ نئی شاعری کی نامقبولیت کا سبب خود نئی شاعری میں موجود ہے یا نہیں، اس کی

طرف بالکل توجہ نہیں دی گئی یا بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ اس کے برعکس میرا اپنا ذاتی خیال یہ ہے کہ نئی شاعری کی نامقبولیت کا سبب تھوڑا بہت معاشرے میں بھی موجود ہے لیکن اس کا اصل سبب خود نئی شاعری ہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری اپنی ماہیت اور فطرت کی بنا پر نامقبول ہے۔ یعنی اس کے مواد، ہیئت اور طریقۂ کار میں ایک ایسی چیز موجود ہے جو اسے مقبول ہونے سے روکتی ہے اور ہمیشہ روکتی رہے گی، اس لیے نامقبولیت نئی شاعری کی جوہری اور دائمی صفت ہے۔ آیئے ہم نئی شاعری کی اس جوہری خصوصیت کے بعض اہم پہلوؤں پر گفتگو کریں۔

## (۳) ب

نئی شاعری کی نامقبولیت کے بارے میں میرا مشاہدہ کسی ایسے سیاح کا مشاہدہ نہیں ہے جو کسی ملک یا علاقے میں کہیں باہر سے آئے، اور چند دن رہ کر، مخصوص افراد سے مل کر یا مخصوص علاقوں میں گھوم کر واپس چلا جائے۔ نہ میرا مشاہدہ ٹریولرز گائیڈ بک کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ اس نامقبولیت کو میں نے اندر سے دیکھا ہے۔ میں اسے اچھی طرح جانتا ہوں جیسے مجھے کسی چیز کے بارے میں اپنے گھر کے افراد کا ردِعمل معلوم ہوتا ہے اور اس کی ٹھیک ٹھیک نشان دہی کر سکتا ہوں۔ یہ میرے تیس بتیس سال کے ان تجربات اور مشاہدات پر مبنی ہے، جو مختلف افراد اور مختلف طبقات کے درمیان رہ کر حاصل ہوئے ہیں۔ میں جانتا ہوں، یہ شاعری نامقبول شاعری ہے اور نامقبولیت کے معنی صرف ناپسندیدگی نہیں ہیں۔ اس میں ناپسندیدگی کے علاوہ کچھ اور رویے بھی شامل ہیں۔ میں نے دیکھا ہے کہ عوام کی اکثریت اس شاعری کا مذاق اڑاتی ہے۔ خود پڑھے لکھے لوگوں کی ایک کثیر تعداد ایسی ہے جو اس سے بیزاری کا اظہار کرتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ لوگ بھی، جو خود شعر کہتے ہیں، یا شعر و شاعری کے بارے میں نقد و نظر کے مدعی ہیں، ان میں بھی ایک بہت بڑی تعداد ایسی ہے جو اس شاعری کے بارے میں منفی رویہ رکھتی ہے اور اسے نہ صرف اجنبی، نامانوس اور ناپسندیدہ سمجھتی ہے بلکہ اسے اپنی شعری روایت میں ایک بدنما اضافے سے تعبیر کرتی ہے اور اپنے تہذیبی حلقۂ اثر میں ایک مداخلتِ بے جا سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ اور یہ خیال تو بہت ہی عام ہے کہ یہ ناکام قسم کی ناقابل توجہ شاعری ہے جو چند ایسے مغرب زدہ لوگوں نے شروع کی ہے جو اپنی تہذیب اور شعر و شاعری کی روایت سے ناواقف ہیں، یا اس روایت میں کوئی قابلِ قدر اضافہ کرنے کے اہل نہیں ہیں۔ حیرت کی حد تک، میں نے ان لوگوں کا مشاہدہ بھی کیا ہے جو ابھی تک سنجیدگی سے یہ سمجھتے ہیں کہ آزاد نظم، عروض نہ جاننے، یا موزوں طبع نہ ہونے کی وجہ سے لکھی جاتی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی اب ان سارے رویوں میں ناپسندیدگی، تحقیر، تمسخر، لاتعلقی اور عدم دلچسپی اور بعض اوقات بیزاری اور نفرت تک کے عناصر

شامل ہیں۔ خیر ناپسندیدگی تو سمجھ میں آتی ہے۔ کیوں کہ پسند اور ناپسند کا تعلق شخصی مذاق شعری سے ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ دوسرے رویوں کے کیا معنی ہیں؟ میں نے کہا تھا، نئی شاعری کی نامقبولیت ایک معاشرتی امر واقعہ ہے۔ شاعری یا کسی بھی فن کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھنا بعض لوگوں کو ایک غیر مفید کام معلوم ہوتا ہے۔ وجہ ظاہر ہے، فن کی حقیقی قدر و قیمت اس کی جمالیاتی، اخلاقی قدر و قیمت ہوتی ہے۔ معاشرتی نقطۂ نظر ہمیں ان دونوں باتوں کے بارے میں کچھ بھی نہیں بتا سکتا۔ ترقی پسندوں سے اپنے برسہا برس کے جھگڑوں کے درمیان میں خود بھی بارہا اس رائے کا اظہار کرتا رہا ہوں۔ لیکن اپنے زیر بحث مضمون میں، میں نے یہ سوال ایک خاص مقصد سے اٹھایا ہے۔ ایک عرصے سے میں اس بات پر غور کرتا رہا ہوں کہ نئی شاعری کی حقیقی جمالیاتی قدر و قیمت کیا ہے اور اس کی فطرت، ماہیت اور فنی طریقۂ کار میں وہ کون سے عناصر ہیں جو اسے شاعری کی دوسری قسموں سے مختلف بناتے ہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ مجھے اس مسئلے کی تفہیم کا قریب ترین راستہ اس کی نامقبولیت کے معاشرتی امرِ واقعہ کے درمیان سے ہو کر جاتا ہوا نظر آیا۔ چناں چہ نئی شاعری کی نامقبولیت کا معاشرتی سوال اٹھا کر میں اس کی جمالیاتی اور فنی حقیقت اور قدر و قیمت ہی کے بارے میں گفتگو کرنا چاہتا ہوں۔

نئی شاعری کو لوگ پسند نہیں کرتے اس کا مذاق اڑاتے ہیں، اس سے بیزاری اور نفرت تک کا اظہار کرتے ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ ایک بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر فن پارے کے بارے میں مختلف قسم کی رائیں پائی جاتی ہیں۔ کچھ لوگ اسے پسند کرتے ہیں، کچھ ناپسند، کچھ زیادہ پسند کرتے ہیں کچھ کم۔ اس قسم کے اختلاف رائے کا پایا جانا ایک فطری بات ہے اور یہ کوئی اصولی اختلاف نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ اس کے بارے میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ اپنے اپنے مذاقِ سخن کا فیصلہ ہے۔ لیکن نئی شاعری کے بارے میں جو رویے پائے جاتے ہیں وہ ذاتی ذوق کے اختلاف سے کچھ مختلف چیز ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال پیش کرتا ہوں۔ لوگوں کی اکثریت ذوقؔ کو ناپسند کرتی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ ایک مخصوص قسم کے مذاقِ شعری کی بنا پر ذوقؔ کا کلام لوگوں کو اچھا نہیں لگتا۔ لوگوں کی اکثریت میراجیؔ کو بھی ناپسند کرتی ہے۔ لیکن یہ ناپسندیدگی کیا ویسی ہی ہے جیسی ذوقؔ کی پسندیدگی؟ میرا جواب نفی میں ہے۔ پھر دونوں میں کیا فرق ہے؟ فرق یہ ہے کہ جو لوگ ذوقؔ کو ناپسند کرتے ہیں وہ ذوقؔ کو سمجھ کر ناپسند کرتے ہیں۔ ذوقؔ کی ناپسندیدگی میں ذوقؔ کی عدم تفہیم کا مسئلہ شامل نہیں ہے۔ لوگ ذوقؔ کو سمجھتے ہیں اور پھر ناپسند کرتے ہیں۔ جب کہ میراجیؔ کی ناپسندیدگی میں ـــــ میراجیؔ کی عدم تفہیم کا مسئلہ شامل ہوتا ہے۔ یعنی لوگ میراجیؔ کو نہ سمجھ کر ناپسند کرتے ہیں۔ اب نئی شاعری کی نامقبولیت کے معاشرتی امرِ واقعہ کے معنی یہ نکلے کہ عوام کی اکثریت اس شاعری کو نہ سمجھ کر اسے ناپسند کرتی ہے۔

بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اب میں یہ کہوں گا کہ جب ایک آدمی کسی فن پارے کو سمجھ کر ناپسند کرتا ہے تو وہ اپنے آپ کو افضل اور برتر خیال کرتا ہے لیکن اس کے برعکس جب وہ کسی فن پارے کو اس لیے پسند نہیں کر پاتا کہ وہ اسے سمجھ نہیں سکا تو وہ لاشعوری طور پر ایسا محسوس کرتا ہے جیسے اس کی ہتک کی گئی ہے۔ اس احساسِ کمتری کا لازمی تقاضا ہوتا ہے کہ اس کی تلافی احساسِ برتری کے کسی رویے سے کی جائے۔ چناں چہ نئی شاعری کے بارے میں طنز و تمسخر، تحقیر و تعریض، لاتعلقی اور عدم دلچسپی، بیزاری اور نفرت کے سارے رویے اسی احساسِ کمتری سے پیدا ہوتے ہیں۔ اب نئی شاعری کی نامقبولیت کا مطلب یہ ہوا کہ معاشرتی نقطۂ نظر سے اس شاعری کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہ وجود میں آتے ہی معاشرے کو دو طبقات میں تقسیم کر دیتی ہے۔ ایک وہ طبقہ جو اسے سمجھتا ہے اور دوسرا وہ طبقہ جو اسے سمجھنے میں ناکام رہتا ہے، اور ان دونوں میں ایک ایسا فرق پیدا ہو جاتا ہے جیسے وہ نوعِ انسان کی دو مختلف قسمیں ہوں۔ اوٹیگا وائی گیسے نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ نئی شاعری صرف اپنی موجودگی ہی سے اوسط شہری کو یہ ماننے پر مجبور کر دیتی ہے کہ وہ صرف ایک اوسط شہری ہے۔ یعنی ایک ایسی مخلوق جو فن یا خالص حسن سے لطف اندوزی کے ناقابل ہے۔ اوٹیگا وائی گیسے نے اس سے ایک اور اہم اور دلچسپ نتیجہ نکالا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ساری دنیا میں ڈیڑھ سو برس سے جمہوریت کا نشہ عوام کے سر پر سوار ہے۔ اس لیے وہ محسوس کرتے ہیں کہ نئی شاعری نے، جو ایک مخصوص طبقے کی شاعری ہے، انسانوں کی حیثیت سے ان کے اس حق کو خطرے میں ڈال دیا ہے کہ وہ بھی فن، یا خالص حسن سے لطف اندوز ہو سکیں۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ اب مختصر بات یہ ہے کہ شاید اس سے یہ بھی واضح ہو جائے کہ میں نے اس مضمون میں ترقی پسند شاعری کو نئی شاعری سے کیوں الگ کیا ہے کہ فیضؔ کا قاری تو کوئی بھی شخص ہو سکتا ہے جب کہ میراجیؔ کا قاری ہر ایک نہیں ہو سکتا۔ فیضؔ کے برعکس میراجی ایک مخصوص قسم کے قاری کا تقاضا کرتا ہے، اور یہی بات نئی غزل کو بھی نئی شاعری سے الگ کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ترقی پسند شاعری اور رومانی شاعری نے (وہ غزل کی ہو یا نظم کی) عوام کو یقین دلایا تھا کہ فن عوام ہی کے لیے ہوتا ہے، جب کہ نئی شاعری نے انھیں یہ تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا ہے کہ عوام، عوام کے علاوہ اور کچھ نہیں ہیں اور فن ایک اختصاصی صلاحیت چاہتا ہے۔ اب غالباً یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ نئی شاعری کن عمیق معنوں میں نامقبول شاعری ہے۔

اب اگر نئی شاعری کو ہر آدمی نہیں سمجھ سکتا تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ یہ عمومی طور پر تمام انسانوں کے لیے نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص طبقے کا فن ہے۔ جو خواہ دوسروں سے بہتر نہ ہوں لیکن دوسروں سے مختلف ضرور ہیں۔ آیئے اب ہم ایک اور بات کی وضاحت کریں۔ نئی شاعری عمومی طور پر تمام انسانوں کے لیے کیوں نہیں ہے؟ اس کے لیے ہمیں معلوم کرنا ہوگا کہ وہ چیز جسے عام لوگ

جمالیاتی لطف اندوزی کہتے ہیں، کیا ہے؟ یعنی جب لوگ عام طور پر کسی فن پارے کو پسند کرتے ہیں تو ان کا ذہنی عمل کیا ہوتا ہے؟ مثلاً ایک پسندیدہ ڈرامے سے لطف اٹھانے کا کیا مطلب ہے؟ جواب آسان ہے۔ لوگ کسی ڈرامے کو اس وقت پسند کرتے ہیں جب وہ ڈرامے کے کرداروں میں دل چسپی لینے لگتے ہیں، جب ان کی محبت اور نفرت، خوشیاں اور غم ان کے دل کو اس طرح متاثر کرنے لگتی ہیں کہ وہ ان میں شریک ہو جاتے ہیں، بالکل اسی طرح جیسے عام زندگی میں دوسرے لوگوں کے حالات میں شریک ہوتے ہیں۔ وہ کسی ڈرامے کو اس وقت اچھا قرار دیتے ہیں جب وہ ڈراما ایک ایسا تاثر پیدا کر دے کہ تخیلی کردار انھیں حقیقی معلوم ہونے لگیں۔ ڈرامے کی طرح شاعری کو بھی عام لوگ اسی طرح پسند کرتے ہیں۔ شاعری کے پیچھے وہ شاعر کے جذبات کو دیکھتے ہیں۔ اس کے دکھ سکھ، خوشی اور غم، کامیابی اور ناکامی، محبت اور نفرت کی تلاش کرتے ہیں۔ اور جب کوئی شاعر محبت کا مارا یا نفرت کا ستایا ہوا بہک کر آواز نکالتا ہے تو داد کے شور سے مشاعروں کی چھتیں اڑنے لگتیں ہیں۔ جگر کی خمریہ شاعری ان کی بادہ خواری کی حکایت کے ساتھ چمکی۔ جوش بھی ایسی ہی حکایات کے بل پر شاعرِ شباب اور شاعرِ انقلاب بنے۔ اختر شیرانی کی سلمائیں اور ریحانائیں ان کی شاعری کے ساتھ عوام سے روشناس ہوئیں۔ فیض احمد فیض رقیب کی شرافت اور راول پنڈی سازش کیس کی بدولت زندان اور دار کے شاعر بنے۔ اور کون جانتا ہے کہ فراز کی شاعری، کالج کی لڑکیوں کے کتنے فلرٹیشنوں کے ذریعے مقبولیت کے راستے پر چل رہی ہے۔ خیر تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ لوگوں کی اکثریت کے لیے جمالیاتی لطف اندوزی ایک ایسی کیفیت ہے جو اُن کے عام رویوں سے مختلف نہیں ہوتی۔ وہ فن کو ایک ایسا ذریعہ سمجھتے ہیں جو انھیں دلچسپ، زوردار، شدید اور ڈرامائی انسانی معاملات میں شرکت کا موقع فراہم کرتا ہے۔ وہ بھی ٹکٹ اور پولیس دونوں کے خوف کے بغیر۔ اسی لیے عوام فن کے تقاضوں کو صرف اس حد تک برداشت کرتے ہیں جب تک وہ انسانی کرداروں اور انسانی معاملات سے ان کی دلچسپی میں مداخلت نہیں کرتا۔ جیسے ہی فنی عناصر غلبہ حاصل کرتے ہیں ان کی دلچسپی کم ہونے لگتی ہے۔ یعنی عام لوگوں کے لیے زیادہ فن کاری کم دلچسپی کا سبب ہوتی ہے۔ اب غالباً میں اس سوال کا جواب دینے کے قابل ہوں کہ معاشرہ غالب اور اقبال کو پسند کرنے کے باوجود نئی شاعری کو کیوں پسند نہیں کر سکتا۔ اقبال کے مقبول ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ان کی شاعری کے پیچھے اس انسان کو پسند کیا جا رہا ہے جو اسلامی جذبات رکھتا ہے، جس کا عشقِ رسول ضرب المثل ہے، جو مسلمانوں سے محبت کرتا ہے۔ ان کی پستی پر رنجیدہ ہوتا ہے، ان کی سربلندی اور ترقی کا خواہاں ہے۔ یہ انسان جتنا زیادہ واضح طور پر عوام کے سامنے آتا ہے، اقبال کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ لوگ اس انسان کو پسند کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ جنگ طرابلس پر روتے ہیں۔ اس کی جرأتِ سخن کی بدولت خدا کے حضور میں شکوہ کرتے

ہیں اور ''جوابِ شکوہ'' میں ''یہ جہاں چیز ہے کیا لوح وقلم تیرے ہیں'' کی بشارت پا کر بشاش ہوتے ہیں۔ اسی طرح غالب کی مقبولیت کا آغاز بھی اس انسان کو سمجھنے کی کوششوں کے ساتھ ہوا جس کی پہلی جھلک ''یادگارِ غالب'' میں نظر آئی تھی۔ نئی شاعری میں بہ حیثیت مجموعی یہ جانا پہچانا انسان غائب ہے۔ اور اگر موجود بھی ہے تو وہ اسے پہچان نہیں سکتے۔ انھیں نہ اس کے دکھ کا پتا چلتا ہے نہ سکھ کا۔ وہ نئی شاعری کے پیچھے جھانک کر دیکھتے ہیں تو ایک دھند کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا۔ اور جو کچھ نظر آتا ہے اس سے نہ وہ محبت کر سکتے ہیں، نہ ہم دردی۔ نہ اس کے ساتھ ہنس سکتے ہیں نہ رو سکتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری میں وہ انسانی عناصر یا تو ایک سرے سے موجود ہی نہیں جو عوام میں نام نہاد جمالیاتی حظ یعنی وہ دلچسپی جس کا تجزیہ میں کر چکا ہوں، پیدا کر سکیں۔ یا اگر موجود بھی ہیں تو فن کے ایسے طریقۂ کار کے پیچھے چھپے ہوئے ہیں جسے سمجھنا دشوار ہے۔ ''اونچا مکان'' انھیں معنوں میں کبھی مقبول شاعری نہیں بن سکتی۔ حالاں کہ یہی میراجی جب گیت لکھتا ہے یا غزل کہتا ہے تو انسانی عناصر کے نمایاں ہوتے ہی لوگوں کے سر تائید میں ہلنے لگتے ہیں۔ اب مجھے ایک بات کو پوری وضاحت سے کہہ لینے دیجیے کہ کسی فن پارے میں پیش ہونے والے انسانی معاملات پر رنجیدہ یا خوش ہونے کا رویہ فن سے سچے طور پر محظوظ ہونے سے بالکل الگ ہے بلکہ فن پارے میں انسانی عناصر سے زیادہ دلچسپی اس سے سچی جمالیاتی لطف اندوزی کا راستہ روکتی ہے۔ ضیا صاحب نے نئی شاعری کو خالص شاعری کہا ہے۔ خالص شاعری خالص فن کے تصور سے پیدا ہوتی ہے۔ آیئے اب ذرا یہ بھی دیکھ لیں کہ خالص فن کس چڑیا کا نام ہے۔

خالص فن کی وضاحت کے لیے اوٹیگا وائی گیسے نے ایک بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی چیز کو دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے زاویۂ نگاہ کو درست رکھیں۔ اگر ہمارا زاویۂ نگاہ درست نہ ہو تو ہم اسے صحیح طور پر نہیں دیکھ سکیں گے، یا دیکھنے سے بالکل ہی محروم رہیں گے۔ مثال کے طور پر فرض کیجیے کہ آپ اپنے کمرے کی کھڑکی کے شیشے سے اپنے پائیں باغ کو دیکھ رہے ہیں۔ دیکھنے کے اس عمل میں آپ اپنی آنکھوں کو اس طرح صحیح مقام پر رکھتے ہیں کہ آپ کی نظریں کھڑکی کے شیشے سے رکے بغیر سیدھی کیاریوں اور پھولوں پر پڑتی ہیں۔ جب تک ہم باغ کو دیکھتے ہیں اور ہماری نظریں اس پر مرکوز ہوتی ہیں، ہم کھڑکی کے شیشے کو نہیں دیکھتے بلکہ اس کے آرپار سیدھے باغ کو دیکھتے ہیں۔ شیشہ جتنا زیادہ شفاف ہوتا ہے اتنا ہی وہ ہمیں کم نظر آتا ہے۔ لیکن یہ ہوسکتا ہے کہ ہم باغ کو دیکھنا چھوڑ دیں اور اپنی نظروں کو شیشے پر روک دیں تب باغ ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور ہمیں شیشے پر صرف رنگ کے کچھ دھبے سے نظر آتے ہیں۔ اس طرح باغ کو دیکھنا اور شیشے کو دیکھنا دو مختلف عمل ہیں، جنھیں ایک ساتھ جاری نہیں رکھا جاسکتا۔ کیوں کہ دونوں میں ہمارا

زاویہ نظر مختلف ہوتا ہے۔ اب ایک فن پارے میں جب تک ہماری نظر انسانی معاملات پر رہتی ہے، ہم اس کے جمالیاتی پہلو کو نہیں دیکھ سکتے۔ ایک ڈرامے میں ہیرو یا ہیروئن کا غم ہمارے دل میں رحم اور ہم دردی کے جذبات اس وقت ابھار سکتا ہے جب ہم اسے حقیقی تصور کریں لیکن اس سے جمالیاتی لطف اندوزی کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ ہم اسے حقیقی سمجھنے کی بجائے صرف ایک ڈراما سمجھیں۔ یعنی غیر حقیقی۔ فن پارے کے انسانی عنصر کو حقیقی سمجھنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کی حقیقت کو زندگی کا ایک حصہ سمجھتے ہیں۔ جب کہ جمالیاتی لطف اندوزی میں ہم اسے صرف ایک فن پارے کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ باغ اور شیشے کی مثال میں شیشہ فن کے مترادف ہے اور باغ انسانی عناصر کے۔ انسانوں کی اکثریت شیشے کو دیکھنے کے بجائے صرف باغ کو دیکھتی ہے۔ یعنی وہ فن کے ذریعے اس حقیقت کو دیکھتی ہے جو فن کے پیچھے نظر آتی ہے۔ جب کہ باغ کو دیکھنے کے عمل میں شیشہ اسے نظر نہیں آتا۔ وجہ ظاہر ہے۔ شیشے کو دیکھنے کے عمل میں وہ باغ کو نہیں دیکھ سکتی، اور باغ کو دیکھنے میں شیشہ غائب ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند شاعری اور رومانی شاعری میں خالص جمالیاتی عناصر کو اس حد تک کم کر دیا گیا تھا کہ ان میں انسانی عناصر کے سوا کچھ باقی نہیں رہا تھا۔ ان معنوں میں یہ شاعری صرف جزوی طور پر فن پارہ کہے جانے کی مستحق ہے بلکہ بعض اوقات ایسی شاعری میں فن اتنا غائب ہے کہ اسے مشکل ہی سے فن تخلیق کہا جاسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس سے لطف اندوزی کے لیے جمالیاتی حسیت درکار نہیں ہوتی۔ وہ صرف انسانی حسیت کا تقاضا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ترقی پسند شاعری سے لطف اندوز ہونے والوں کے لیے صرف اتنی بات کافی ہے کہ اس میں مزدوروں اور کسانوں سے ہم دردی کا اظہار کیا گیا ہے۔ یا عوام کے سیاسی جذبات بیان کیے گئے ہیں۔ اب آپ سمجھ سکتے ہیں کہ مقبول شاعری عوام کے سامنے اس طرح پیش ہوتی ہے جیسے وہ ایک سرے سے فن ہی نہ ہو۔ صرف حقیقت یا زندگی کا ایک اقتباس ہو۔

(۴)

پچھلے دنوں، میں نے حلقۂ ارباب ذوق کراچی کی تین نشستوں میں، ''نئی شاعری نامقبول شاعری'' کے عنوان سے یکے بعد دیگرے تین مضامین پڑھے، جن میں نئی شاعری کی نامقبولیت کا تجزیہ کرتے ہوئے میں نے مندرجہ ذیل باتیں کہیں: (۱) نئی شاعری یعنی وہ شاعری جو راشد اور میراجی سے شروع ہو کر افتخار جالب تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے نیچے اتر کر پروز پوئم تک آتی ہے، اس کی نامقبولیت کی پہلی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ نہ صرف معاشرے کی اکثریت کی سمجھ میں نہیں آتی بلکہ پڑھے لوگوں کی کثیر تعداد یہاں تک کہ ان لوگوں کا بھی ایک بڑا حلقہ جو خود شعر و شاعری کرتے ہیں، اس شاعری کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ (۲) اس شاعری میں وہ جانے پہچانے انسانی عناصر غائب

ہوگئے ہیں یا کم ہوگئے ہیں جو مواد کی حیثیت سے شعروشاعری سے لطف اندوزی کی ایک لازمی شرط کے طور پر تمام مقبول شاعری میں موجود رہے ہیں، اور جن کی عدم موجودگی نئی شاعری سے لوگوں میں دلچسپی پیدا نہیں ہونے دیتی یا دلچسپی کو کم سے کم تر کرتی چلی جاتی ہے۔ (۳) اس بنا پر نئی شاعری نہ صرف یہ کہ کل نامقبول تھی یا آج نامقبول ہے بلکہ آئندہ بھی نامقبول رہے گی۔ گویا دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی نامقبولیت کوئی اتفاقی یا عارضی بات نہیں ہے بلکہ اس کی لازمی اور دائمی صفت ہے۔ آج میں اپنے اس مضمون میں ان خیالات کی مزید وضاحت کرنا چاہتا ہوں۔ اور ساتھ ہی اس کے ضمن میں کچھ ایسی باتیں کرنا چاہتا ہوں جو مسئلہ زیرِ بحث کے کئی اور گوشوں کو بے نقاب کریں گی۔

یہ بات کہ نئی شاعری اس بنا پر نامقبول ہے کہ لوگوں کی سمجھ میں نہیں آتی، یہ کہنے کے مترادف ہے کہ اس شاعری کا ابلاغ نہیں ہوتا یا اس میں ضرورت سے زیادہ ابہام پایا جاتا ہے۔ مجھے امید ہے کہ ابلاغ اور ابہام جیسے الفاظ استعمال کرنے سے ایسے بہت سے لوگوں کی تسلی ہوجائے گی جن کا ذہن اس وقت تک کچھ سوچنے پر آمادہ نہیں ہوتا جب تک کسی خیال کو کسی چالو اصطلاح کے ذریعے نہ بیان کردیا جائے۔ اب لوگوں کو ولیم ایمپسن کی کتاب بھی یاد آئے گی اور وہ مضامین بھی جو اظہار و ابلاغ کے مسائل پر آئے دن ہمارے رسالوں میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔ اور شاید اس کے ساتھ ہی نامقبولیت کی کڑوی گولی بھی ان کے حلق سے نیچے اتر جائے۔ بہر حال ابہام اور ابلاغ کے بارے میں ہمارے یہاں اب تک جو رویے اختیار کیے گئے ہیں، ان کا ایک مختصر سا خلاصہ میں اپنے لفظوں میں بیان کرتا ہوں۔ (۱) شاعروں کا ایک گروہ علی الاعلان اس خیال کا حامی ہے کہ ابلاغ شاعری کے لیے ضروری نہیں ہے۔ وہ بلا جھجک دوٹوک انداز میں اعلان کرتے ہیں کہ وہ ابلاغ کے قائل نہیں ہیں اور اس شاعری کو جو ابلاغ کے دائرے میں آتی ہے، یا تو شاعری ہی نہیں سمجھتے یا کم تر درجے کی شاعری سمجھتے ہیں۔ ان میں سے بہت سے ایسے ہیں جن کے نزدیک اب تک کی تمام شاعری، ناشاعری کے ضمن میں آتی ہے۔ اور وہ دنیا میں پہلی بار شاعری پیدا کرنے کے مدعی نظر آتے ہیں۔ اس گروہ کا سب سے صلحِ کُل اور مرنجان مرنج حصہ وہ ہے جو ابلاغ والی شاعری کو بالکلیہ مسترد نہیں کرتا۔ لیکن اس بات کا اعادہ کرتا ہے کہ نئی شاعری، شاعری کی دوسری تمام اقسام سے مختلف قسم کی شاعری ہے۔ (۲) ابلاغ و ابہام کے بارے میں ایک دوسرے گروہ کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ابلاغ ضروری تو ہے مگر ہر ایک کے لیے نہیں۔ ابلاغ کی مختلف سطحیں ہوتی ہیں اور یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر نظم ہر شخص تک پہنچ جائے۔ نئی شاعری کا ابلاغ ایک نئے قسم کے ذوقِ شعر اور نئی شعریات سے واقفیت اور شاعری کے نئے طریقۂ کار سے آگاہی کا تقاضا کرتا ہے۔ اس لیے نئی شاعری صرف ان لوگوں کے لیے ہے جو ان تقاضوں کو پورا کرتے ہوں یا پورا کرنے کی کوشش کرتے ہوں۔ جن لوگوں

میں یہ خصوصیات موجود نہیں ہیں، نئی شاعری ان کے لیے نہیں ہے۔ (۳) ایک تیسرا گروہ ابلاغ کی اہمیت کا بھی قائل ہے اور یہ بھی چاہتا ہے کہ نئی شاعری زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس بات پر بھی اصرار کرتا ہے کہ ابلاغ کی شرط نئی شاعری کو اپنی حدود کے اندر رہتے ہوئے پوری کرنا چاہیے۔ اس گروہ کے نزدیک اس شاعری کے عدم ابلاغ کا سبب اس کا نیا پن اور نامانوسیت ہے اور اس میں سے بہت سے لوگ اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ نامانوسیت کی دیوار ٹوٹتے ہی معاشرہ نئی شاعری کو اسی طرح قبول کرے گا، جس طرح مثال کے طور پر اس نے غالب کو قبول کرلیا۔ ان سب خیالات کی مزید تلخیص یہ ہے کہ (۱) نئی شاعری صرف شاعر کے لیے ہے۔ اس کا کسی دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ شاعر کے لیے صرف یہ کافی ہے کہ اس کا ''اظہار'' تکمیل پا گیا ہے یا نہیں۔ اگر اظہار مکمل ہوگیا ہے تو یہ بات کافی ہے۔ ابلاغ ایک غیر ضروری چیز ہے۔ (۲) ابلاغ کے لیے ایک مخصوص تربیت یافتہ طبقہ ضروری ہے۔ اس طبقے کے باہر شاعری کا ابلاغ نئے شاعروں کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ (۳) اس وقت کا انتظار کرنا چاہیے جب لوگ اس شاعری سے مانوس ہوجائیں۔ اس کے بعد اس کا ابلاغ خود بخود ہونے لگے گا۔ ابلاغ اور ابہام کے بارے میں نئے شعرا اور ان کے حامیوں کے خیالات کو درجہ بہ درجہ بیان کرنے اور ان کی تلخیص در تلخیص کرنے کے بعد میں اپنی کہی ہوئی دوسری بات کی طرف لوٹتا ہوں۔ یعنی نئی شاعری سے جانے پہچانے عناصر کے غائب ہوجانے یا کم ہوجانے کا مسئلہ۔

جب میں کہتا کہ نئی شاعری کی نامقبولیت کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں جانے پہچانے انسانی عناصر نظر نہیں آتے یا کم نظر آتے ہیں تو اس سے میری کیا مراد ہوتی ہے؟ اپنی مراد کی وضاحت کے لیے میں ضیا جالندھری کی ایک نظم ''بشارت'' پیش کرتا ہوں۔

''بشارت'' ایک ایسی نظم ہے جس کا پہلا حصہ روایتی طور پر پابند نظم میں لکھا گیا ہے اور دوسرا حصہ آزاد نظم میں۔ چناں چہ حسنِ اتفاق سے یہ نظم ہمارے تجزیے کا ایک خوب صورت مواد پیش کرتی ہے۔ ''بشارت'' کا پہلا حصہ ملاحظہ کیجیے:

حاصلِ خوابِ خوش پر خجل
ہر بشارت سے ڈرتا ہے دل غنچے
کھول آنکھ، رُک رُک کے کھول
دیکھ پلکیں اٹھا اور دیکھ
سینے شل، زخم نامندمل
آنکھیں گردابِ گریہ میں غرق

زیست خود زیست پہ منفعل
اپنے خوابوں کی کرچوں کے ڈھیر
جسم شل، حوصلے مضمحل
زندگی دشتِ ریگِ رواں
رنجِ نایافت سینے کی سل
سب تمنائیں نامطمئن
اور سب حسرتیں جاں گسل
دید کے رنگ اِک ثانیہ
درد کی تیرگی مستقل
غنچۂ شوق آہستہ کھل
ہر بشارت پہ دُکھتا ہے دل

آپ نے دیکھا اس حصۂ نظم میں آپ ایسے انسان کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں جو اپنے خوابِ خوش کے حاصل پر بار بار خجل ہو چکا ہے۔ جس کا سینہ غموں کی شدت سے شق ہے اور زمانے نے جو زخم اس کی روح پر لگائے ہیں وہ کسی طرح مندمل نہیں ہوتے۔ جس کی آنکھیں گردابِ گریہ میں غرق ہیں اور جس کی زیست خود اپنے وجود پر منفعل ہے۔ خوابوں کی کرچیوں کے ڈھیر اس کے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ اس کا جسم شل ہو گیا ہے اور حوصلے مضمحل ہیں۔ زندگی اس کے لیے ایک دشتِ ریگ کی طرح ہے اور رنجِ نایافت اُس کی رَگ رَگ میں اُتر گیا ہے اور بھاری سل کی طرح سینے پر رکھا ہوا ہے۔ اس کی تمنائیں نامطمئن ہیں، اور حسرتوں نے اسے درد کی مستقل تیرگی کے سوا اور کچھ نہیں دیا۔ وہ اتنی بار شکستوں اور مایوسیوں سے گزرا ہے کہ اب خوشی اور امید کی کسی بھی توقع سے ڈر لگنے لگا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کا انجام مایوسی کے سوا اور کچھ نہیں نکلے گا۔ اس کا دل کسی بشارت پر کلی کی طرح کھلنا چاہتا ہے مگر وہ اپنے سابقہ تجربات کی بنا پر اس کیفیت سے ڈرتا ہے اور اسے فوری طور پر قبول نہیں کرنا چاہتا۔ نظم کے پیچھے اس انسان کو ہم فوراً پہچان لیتے ہیں۔ اس کے جذبات اور کیفیات سے متأثر ہوتے ہیں۔ یہ انسان ہمارا جانا پہچانا انسان ہے۔ ہم اسے اپنے ماحول میں چلتا پھرتا دیکھتے ہیں۔ شاید ہم یہ بھی محسوس کریں کہ ہمارے اندر کا انسان ہے۔ یہ ہم خود ہیں۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم نظم کی جمالیاتی خوب صورتی پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں ہمیں وہ تمام باتیں مل جاتی ہیں جنھیں ہم سمجھتے بھی ہیں اور پسند بھی کرتے ہیں —— ''آنکھیں گردابِ گریہ میں غرق''، ''زندگی دشتِ ریگِ رواں''، ''رنجِ نایافت سینے کی سل'' یہ تشبیہات اور استعارے انفرادی

اور نئے بھی لگتے ہیں اور ان کے پیچھے روایت کی مانوسیت بھی ہے۔ ہمیں ''گرداب گریہ'' میں بھی ایک جانا پہچانا مانوس ذائقہ محسوس ہوتا ہے اور ''دشتِ ریگ رواں'' اور ''رنجِ نایافت'' بھی ہمارے ذوق اور پسند، دونوں کو مطمئن کرتے ہیں۔ پھر بعض مصرعوں میں بعض حروف کی صوتیات سے جو کام لیا گیا ہے وہ بھی ہمیں اچھا لگتا ہے اور پھر نظم کا مرکزی استعارہ، یعنی غنچے کا آہستہ آہستہ کھلنا —— اور اس کے ساتھ نظم کے پورے موضوع کا تعلق ہمیں لطیف طور پر متاثر کرتا ہے، چناں چہ نظم کا یہ حصہ ہمیں کئی طرح آسودہ کرتا ہے۔ ہم اس میں جذباتی طور پر بھی شریک ہوتے ہیں۔ اسے نفسیاتی طور پر بھی قبول کرتے ہیں اور اس سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اب اس کے مقابلے پر ''بشارت'' کا دوسرا حصہ دیکھیے:

جب برہنہ تہی دست شاخیں سیہ ہو چکیں
اور ان کی رگوں میں نمی کا نشاں تک نہ باقی رہا
تو درختوں کے پر نوچنے والی
جابر ہواؤں کے ناخن
سمٹ کر کہیں نرم پنجوں میں گم ہو گئے
منجمد تال میں
چادرِ برف پر خال خال
نیلے پانی کے بلّور حلقے
درخشندہ آنکھوں کے مانند بیدار ہونے لگے
اور پگھلتی ہوئی برف کے ہاتھ سے
چار جانب کناروں کا دامن
رفتہ رفتہ وہ تال آئینہ بن گیا
خشک شاخوں کی پوروں پہ
خوابیدہ آنکھوں کی گرہیں کھلیں
تو اجاگر ہوئیں
کونپلوں کی لویں
نرم کلیوں کی شمعیں
بہاروں کی پیغامبر
پھر اچانک

کہیں لو کے ہاتھوں نے غنچے سمیٹے
کہیں آندھیاں محو غارت ہوئیں
جا بجا ڈالیاں پھڑ پھڑا کر گریں
بار ہا ہم نے دیکھا
بہاروں کے آنے سے پہلے
بہاریں اجاڑی گئیں
اب کہ پھر آ رہی ہے بہار
پھر بشارت سے ڈرتا ہے دل
غنچے کھول آنکھ رک رک کے کھول
کھل پر آہستہ آہستہ کھل

نظم کا یہ حصہ پہلے حصے سے دو طرح مختلف ہے۔ یہ پابند ہیئت کے بجائے آزاد نظم کی صورت میں لکھا گیا۔ پہلے حصے میں وزن، آہنگ، قافیے اور جانی پہچانی شعریات کا استعمال ہوا تھا۔ دوسرے حصے میں پرانی شعریات کی جگہ نئی شعریات نے لے لی ہے۔ وزن اور آہنگ اس میں بھی موجود ہے مگر نظم کی ہیئت بدل جانے کی وجہ سے اس کا اثر بھی بدل گیا ہے۔ قافیہ جو پہلے حصے میں معنوی اور لفظی حسن کا جادو جگا رہا تھا، اس حصۂ نظم میں غائب ہو گیا ہے۔ اس میں بہت خوب صورت امیجز کا استعمال ہوا ہے مگر وہ ''رنجِ نایافت''، ''سینے کی سل'' جیسی مانوس تشبیہات سے مختلف ہے۔ اس کے ساتھ ہی نظم کے اس حصے میں وہ انسانی عناصر چھپ گئے ہیں جنھیں ہم نے نظم کے پہلے حصے میں دیکھتے ہی پہچان لیا تھا۔ نظم کے اس حصے میں ہم اس انسان سے براہِ راست دوچار نہیں ہوتے۔ اس کا جذبہ، اس کا احساسِ شکست، اس کی مایوسی، اس کی کش مکش، جو پہلے حصے میں کسی وضاحت کی محتاج نہیں تھی، اب دھندلی ہو کر محتاجِ تشریح ہو گئی ہے۔ ممکن ہے کہ پہلے حصے کی مدد سے ہم اس حصے میں بھی اسے آسانی سے ڈھونڈ لیں۔ لیکن نظم کے اس حصے کو پہلے سے الگ کر کے دیکھا جائے تو شاید ان انسانی عناصر کی دریافت اور زیادہ مشکل ہو جائے۔ ایک اور بڑی تبدیلی اس حصے میں یہ ہوتی ہے کہ پہلے حصے میں ہماری توجہ صرف شعریات پر مرکوز نہیں تھی۔ ہم نظم کے مواد اور اس کی شاعرانہ خوبیوں سے بیک وقت لطف لے رہے تھے لیکن دوسرے حصے میں نظم کے مواد سے ہمارا تعلق پہلے جیسا نہیں رہا۔ اب ہم اس کے مواد میں جذباتی اور نفسیاتی وابستگی کے بغیر صرف اس کی شاعرانہ خوبیوں کو دیکھتے ہیں۔ کیوں کہ وہ مواد جو پہلے حصے میں ہماری توجہ کو اپنی طرف کھینچ رہا تھا اب ہمیں اتنی وضاحت سے دکھائی دینا بند ہو گیا ہے۔ اب ہم شاعرانہ خوبیوں پر زیادہ توجہ کرتے ہیں اور خاص طور پر امیجز کے حسن سے زیادہ

متاثر ہو رہے ہیں۔ اب فرض کیجیے کہ نظم کے ان دونوں حصوں کو ہم الگ الگ پڑھتے ہیں۔ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ دونوں حصوں کے بارے میں ہمارا جذباتی، نفسیاتی اور جمالیاتی رویہ بدلا ہوا ہے۔ ''بشارت'' کے ان دونوں حصوں کے بارے میں ہم اپنے محسوسات کا تجزیہ کریں تو اس سے مندرجہ ذیل نتائج حاصل ہوتے ہیں:

(۱) پرانی شاعری میں ہیئت کا استعمال ہمیں جس طرح مانوس اور قابلِ قبول معلوم ہوتا ہے، نئی شاعری میں نہیں معلوم ہوتا۔ بہت سے لوگ اسے کسی طرح قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ ان میں سے کچھ لوگ جو اس سے مانوس بھی ہو گئے، انھیں جب پرانی ہیئت میں کوئی زندہ اور تخلیقی چیز پڑھنے کو ملتی ہے تو انھیں اس میں اس درجے کی نئی ہیئت والی شاعری سے زیادہ آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ جن لوگوں نے نئی ہیئت کو پوری طرح قبول کرلیا ہے، ان میں ذوق کی ایک ایسی بنیادی تبدیلی پیدا ہوگئی ہے جس کے بعد انھیں پرانی ہیئت میں لطف نہیں آتا۔ گویا دوسرے لفظوں میں ہیئت کے استعمال کے بارے میں ہمیں معاشرے میں تین قسم کے رویے ملتے ہیں۔ (۱) ایک رویہ ان لوگوں کا ہے جو نئی ہیئت کو ایک سرے سے ناقابلِ قبول سمجھتے ہیں۔ (۲) دوسرا رویہ ان لوگوں کا ہے جو نئی ہیئت سے بھی لطف اندوز ہونے کی کوشش کرتے ہیں لیکن پرانی ہیئت کو ترجیح دیتے ہیں یا اس سے زیادہ فطری طور پر لطف اندوز ہوتے۔ (۳) تیسرا رویہ ان لوگوں کا ہے جو صرف
نئی ہیئت سے لطف اندوز ہوسکتے ہیں اور ذوق کی ایک بڑی نمایاں تبدیلی کے نتیجے میں پرانی ہیئت سے لطف اندوزی کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔

(۲) نئی شاعری کی شعریات پرانی شاعری کی شعریات سے مختلف ہے۔ نئی شاعری میں علامات، ذاتی سمبل، امیجز، صوتی آہنگ کا استعمال اور تشبیہ و استعارے کی زبان پرانی شاعری کے مقابلے پر اتنی بدلی ہوتی ہے کہ ایک نئی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ اس کے بارے میں بھی معاشرے میں تین رویے پائے جاتے ہیں۔ (۱) ان لوگوں کا رویہ جو نئی شعریات سے کسی طور پر بھی لطف اندوز نہیں ہوسکتے۔ (۲) ان لوگوں کا رویہ جو نئی شعریات سے لطف اندوز ہوسکتے ہیں لیکن پرانی شعریات کو ترجیح دیتے ہیں یا اس سے زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں۔ (۳) ان لوگوں کا رویہ جو نئی شعریات سے لطف اندوزی میں اتنے بند ہوگئے ہیں کہ پرانی شعریات سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔

(۳) نئی شاعری میں انسانی عناصر کے غائب ہو جانے، کم ہو جانے یا پوری طرح نظر نہ آنے کے باعث یہ شاعری معاشرے کی اکثریت کو سرد، بے جان، غیر دلچسپ معلوم ہوتی ہے۔ (۱) نئی

شاعری کے بارے میں یہ رویہ معاشرے کے وسیع تر حلقوں میں پایا جاتا ہے۔ (۲) ایک چھوٹا سا گروہ ان لوگوں کا ہے جو ان عناصر کے بغیر بھی اس شاعری سے لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن جب انھیں کوئی تخلیقی فن پارہ ایسا مل جائے جس میں نئی شعریات بھی ہو اور انسانی عناصر بھی، تو وہ اسے اس فن پارے پر ترجیح دیتے ہیں جس میں انسانی عناصر اس کی نسبت سے کم پائے جاتے ہوں یا بالکل نہ پائے جاتے ہیں۔ (۳) تیسرا رویہ ان لوگوں کا ہے جو انسانی عناصر کی موجودگی کو قبول نہیں کرتے اور ایسے فن پارے کو جس میں یہ عناصر نمایاں طور پر پائے جائیں، کم تر درجہ کی شاعری سمجھتے ہیں۔ (۴) اور شاید اکا دکا طور پر کچھ لوگ ایسے بھی پائے جاتے ہیں جو دونوں طرح کی شاعری سے مساوی طور پر لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ لیکن ان کا ہونا نہ ہونا معاشرے کے مجموعی رویے پر اثر انداز نہیں ہوتا۔

اب ان تمام باتوں کا خلاصہ یہ نکلا کہ نئی شاعری یعنی اس کی ہیئت، اس کی شعریات، انسانی عناصر کے بارے میں اس کا رویہ، یہ سب چیزیں اصلاً اس گروہ کے لوگوں سے تعلق رکھتی ہیں جس کا ذکر میں نے ''تیسرے رویے'' کے ضمن میں کیا ہے۔ چلیے چوتھے رویے والوں کو بھی اس میں شامل کر لیں۔ دوسرے رویے کے لوگ اس شاعری سے لطف اندوزی کے باوجود اس شاعری سے اس طرح وابستہ نہیں ہیں جس طرح تیسرے رویے کے لوگ۔ اور پہلے رویے کے لوگ وہ ہیں، جو اس شاعری کو تمام وکمال مسترد کرتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس بحث کا میرے موضوع سے کیا تعلق ہے؟

نئی شاعری کے بارے میں ایک بات، جو اس سے متعلق تمام تنقیدی ادب، مباحثوں، مذاکروں اور تقریروں میں بار بار کہی جاتی ہے اور جس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو، یہ ہے کہ یہ شاعری پرانی شاعری کی روایت سے انحراف یا بغاوت کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔ یہ بات بار بار کہے جانے کے سبب اتنی چکنی اور سپاٹ ہوگئی ہے کہ ہم اسے آنکھیں بند کر کے اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ اس سے نہ ہمارے ذہن میں کوئی ردعمل پیدا ہوتا ہے نہ سننے والوں اور پڑھنے والوں کے ذہن میں۔ اس طرح یہ بات کہہ کر دراصل ہم یہ بالکل غور نہیں کرتے کہ اس بات کے کیا معنی ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ پرانی روایت سے انحراف یا بغاوت کے اس گھسے پٹے فقرے کا تجزیہ کر لیا جائے۔ پرانی روایت یا انحراف کے جو معنی میرے ذہن میں آتے ہیں وہ یہ ہیں: (۱) پرانے ذوق سے انحراف یا بغاوت۔ (۲) پرانی شعریات سے انحراف یا بغاوت۔ (۳) پرانی ہیئتوں سے انحراف یا بغاوت، اور ان سب کے ساتھ (۴) پرانے مواد، پرانے انسانی عناصر سے انحراف یا بغاوت۔ نئی شاعری کے آغاز

ہی سے اس میں انحراف یا بغاوت کے یہ چاروں پہلو موجود ہیں اور جوں جوں وہ آگے بڑھتی جاتی ہے، ان چاروں معنوں میں پرانی روایت سے دور تر ہوتی جاتی ہے۔ اب کیا ان سب باتوں کو سمیٹ کر ہم یہ کہہ دیں کہ نئی شاعری اس نئے انسان کی شاعری ہے جو پرانے انسان اور پرانے معاشرے سے منحرف ہو کر اس سے باغی ہو گیا ہے اور شعر و ادب میں اپنا اظہار اس طرح کرنا چاہتا ہے کہ اس میں پرانے عناصر کی کوئی چیز باقی نہ رہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری اس نئے انسان کا جمالیاتی اظہار ہے جو اپنے ماضی سے منقطع ہو کر ایک ایسی دنیا تخلیق کرنا چاہتا ہے جس میں معاشرتی رشتوں کی شکلیں، اس کی اقدار و روایات، اس کے جذبات، افکار، حسیات، بحیثیت مجموعی اس کے تمام تجربات اس دنیا سے مختلف ہوں جس میں ہم اور ہمارے آباواجداد اب تک رہتے آئے ہیں۔ نئی شاعری مختلف درجوں میں اس انسان کی شاعری ہے، اور ماضی سے اس کے انقطاع کی مختلف سطحوں پر اس کا اظہار کرتی ہے۔ چناں چہ اب نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ برآمد ہوئے کہ نئی شاعری جس نئے انسان کا اظہار کرتی ہے یا کرنا چاہتی ہے وہ ابھی ہمارے معاشرے میں ایک قلیل اقلیت کے طور پر موجود ہے، اور جب تک اس معاشرے میں کوئی ایسی بنیادی تبدیلی واقع نہیں ہوتی جو اسے ایک سرے سے اوپر سے نیچے تک بدل کر رکھ دے، اور ماضی سے اس کے ہر رشتے کو توڑ کر اسے بالکل ہی نیا بنا دے —— اس میں یہ گروہ ہمیشہ اقلیت ہی میں رہے گا۔ پھر کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی انسانی معاشرہ اس طرح تبدیل ہو جائے؟ اور کیا تبدیلی ممکن ہونے کے ساتھ مستحسن بھی ہے؟ میرے خیال میں ایک معمولی سے معاشرتی امر واقعہ کا پیچھا کرتے کرتے اب ہم ایک ایسے مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں مجھے قلم رکھ دینا چاہیے اور غور کرنا چاہیے کہ اگر ایسا ہوگا تو ہمارے انفرادی اور اجتماعی وجود کے لیے اس کے کیا معنی ہوں گے؟

## (۵)

شاعری تین چیزوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ (۱) مواد، (۲) ہیئت اور (۳) شاعر شعوری یا لاشعوری طور پر شاعری سے جو کچھ سمجھتا ہے یعنی شاعری کا تصور۔ ان میں سے دو چیزیں یعنی مواد اور شاعری کا تصور شاعر کی داخلیت کا حصہ ہوتی ہیں۔ جب کہ تیسری چیز یعنی ہیئت خارجی یا معروضی طور پر موجود ہوتی ہے۔ اب جہاں تک شاعری کے تصور کا تعلق ہے اس پر ہم کبھی اور گفتگو کریں گے۔ اس مضمون میں ہم صرف مواد اور ہیئت، اور پھر ان دونوں کے رشتے کے بارے میں کچھ سوچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہم نے کہا کہ مواد شاعر کی داخلیت کا حصہ ہوتا ہے۔ کیا یہ بات جس طرح داخلی شاعری کے مواد کے بارے میں کہی جاسکتی ہے اسی طرح شاعری کی نسبتاً زیادہ خارجی شکلوں کے بارے میں بھی درست مانی جاسکتی ہے، مثلاً فردوسی کے شاہ نامے کا مواد کیا اسی طرح داخلی ہے جس طرح حافظ

کی غزل کا مواد؟ یا جن معنوں میں ہم میرؔ کی غزل کے مواد کو داخلی کہتے ہوں، کیا اسی طرح میر انیسؔ کے مرثیوں کے مواد کو بھی داخلی کہہ سکتے ہیں؟ ایک بات تو ظاہر ہے کہ مواد کی ان دونوں قسموں میں فرق ہے۔ حافظؔ اور میرؔ کی غزل کا مواد ان معنوں میں داخلی ہے کہ وہ ان کے باطنی تجربات پر مشتمل ہے جب کہ فردوسیؔ اور انیسؔ کا مواد تاریخی یا اساطیری ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ فردوسیؔ اور انیسؔ کا مواد بھی خارجی یا معروضی طور پر موجود ہے۔ حالاں کہ ہم نے یہ کہا تھا کہ مواد شاعر کی داخلیت کا حصہ ہوتا ہے؟ اس بات میں کوئی شک نہیں ہے کہ فردوسیؔ اور انیسؔ کا مواد ایک مخصوص معنوں میں خارجی اور معروضی طور پر موجود ہے۔ یعنی رستم اور امام حسین کے کردار اور ان کے ساتھ پیش آنے والے واقعات اساطیری اور تاریخی حیثیت رکھتے ہیں مگر اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی درست ہے کہ یہ کردار فردوسیؔ اور انیسؔ کی شاعری میں بالکل اسی طرح نہیں ہیں جس طرح تاریخ اور اسطوز میں۔ ورنہ فردوسیؔ کا شاہ نامہ اور میر انیسؔ کے مرثیے منظوم تاریخ یا منظوم اسطور شاعری نہ ہوتے۔ انھیں جس چیز نے شاعری بنایا ہے، وہ ان کے بارے میں شاعر کا داخلی رویہ ہے۔ فردوسیؔ کے تخیل نے رستم کے کردار کو ایک خاص شکل میں دیکھا ہے اور اس کے ساتھ اس کے جذبات ایک خاص نوعیت سے وابستہ ہیں۔ ان معنوں میں رستم کا کردار ایک اسطوری کردار ہوتے ہوئے بھی فردوسیؔ کے تخیل اور جذبات کی تخلیق ہے۔ فردوسیؔ نے اسے جس طرح لکھا ہے، فردوسیؔ ہی لکھ سکتا تھا۔ چناں چہ فردوسیؔ کا یہ دعویٰ درست ہے:

منش کردہ ام رستم داستاں
وگرنہ یلے بود از سیستاں

اب غالباً یہ بات واضح ہوگئی ہوگی کہ شاعری کا مواد انتہائی خارجی شاعری میں بھی کسی طرح شاعری کی داخلیت کا حصہ ہوتا ہے۔ بہرحال ہمیں یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ خارجی شاعری کا مواد ایک مخصوص معنوں میں داخلی ہوتے ہوئے بھی ان معنوں میں داخلی نہیں ہوتا جن معنوں میں مثلاً میرؔ کی غزل کا مواد داخلی ہے۔ دونوں میں داخلیت کے مدارج کا فرق ہے اور شاید نوعیتوں کا بھی۔ اب سوال یہ ہے کہ میرؔ کا مواد کن معنوں میں داخلی ہے؟ اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ یہ میرؔ کے حد درجہ انفرادی تجربات پر مبنی ہے۔ یہ تجربات میرؔ اور صرف میرؔ کے ہیں۔ اور میرؔ کے سوا اور کسی کے نہیں ہو سکتے۔ دوسرے فردوسیؔ کے تجربات سے مختلف طور پر اس میں ایک اور خصوصیت یہ موجود ہے کہ فردوسی اپنے تجربات سے واقف ہے۔ جب کہ میرؔ کے تجربات میرؔ کے اندر موجود تو ہیں مگر یہ ضروری نہیں ہے کہ میرؔ ان سے واقف ہو۔ ان میں سے بعض تجربات شعوری، بعض نیم شعوری اور بعض بالکل لاشعوری ہیں۔ حتیٰ کہ میرؔ کو یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس کے کون سے تجربات

اس کی غزل کی تشکیل میں حصہ لیں گے۔ بعض اوقات وہ ان سے صرف اسی وقت واقف ہوگا جب وہ غزل کے تخلیقی تجربے میں ظاہر ہو جائیں گے۔ اور پھر یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ یہ تجربات وہی تجربات ہوں جنھیں میر اپنی زندگی میں شعوری طور پر اہم سمجھتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ شعوری طور پر اہم سمجھے جانے والے تجربات تخلیقی عمل میں دب جائیں یا معدوم ہو جائیں، جب کہ بعض ایسے تجربات اہمیت اختیار کرلیں جنھیں شعوری طور پر اہم نہیں سمجھا گیا ہے یا بالکل ہی نظرانداز کر دیا گیا ہے، یا جن سے شعوری طور پر بالکل ہی واقفیت حاصل نہیں ہوئی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ معلوم، نیم معلوم تجربہ تخلیقی عمل کے ذریعے کس طرح ایک فن پارے کی شکل اختیار کرتا ہے؟ مواد جیسا بھی ہے شاعر کی داخلیت میں موجود ہے۔ ظاہر ہے، یہ مواد ہیئت کے بغیر ظاہر نہیں ہوسکتا۔ شاعر اسے فن پارے میں ظاہر کرنے کے لیے ہیئت کا استعمال کرتا ہے جو فن کار اور اس کے داخلی تجربے سے الگ معروضی طور پر وجود رکھتی ہے۔ اس ہیئت کے بغیر داخلی تجربہ خارجی شکل اختیار نہیں کرسکتا۔ یعنی معروضی طور پر وجود میں نہیں آسکتا، مثلاً ایک شاعر جب غزل کہتا ہے تو اس کا داخلی تجربہ اس کے اندر موجود ہوتا ہے لیکن غزل کی ہیئت اس کے باہر وجود رکھتی ہے۔ وہ اپنے داخلی تجربے کو غزل کی ہیئت کے ذریعے وجود میں لاتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے اور یہ ایک اہم بات ہے کہ غزل کی ہیئت ہی کے ذریعے وہ تجربہ وہ شکل اختیار کرتا ہے جسے ہم غزل کہتے ہیں۔ غزل کی ہیئت اختیار کرکے ہی وہ غزل کہلاتا ہے، اور غزل کی صورت میں وجود میں آتا ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ میرے اس بیان میں اظہار کی ایک مجبوری حائل ہوگئی ہے۔ میں نے یہ بات اس طرح کہہ دی ہے جیسے شاعر کا داخلی تجربہ اس کے تخلیقی عمل سے الگ کہیں موجود ہے جسے وہ غزل کی ہیئت میں بند کر دیتا ہے جب کہ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں وہ اس سے مختلف ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ داخلی تجربہ تخلیقی عمل اور ہیئت سے الگ اور کہیں رکھا ہوا ہے جسے گیہوں کی طرح ایک بوری میں ڈالنا ہے بلکہ ہیئت اور تخلیقی عمل کی یک جائی ہی وہ صورت ہے جس میں داخلی تجربہ تشکیل پارہا ہے۔ تخلیقی عمل کی بیداری نے شاعر کے اندر ایک ایسا تحرک پیدا کر دیا ہے جو بجلی کے کرنٹ کی طرح ہیئت کے تار سے ملتے ہی برسرِعمل آگیا ہے اور بلب کے روشن ہونے کی طرح فن پارے کے وجود میں آنے کا سبب بن رہا ہے۔ یہ مثال بھی جیسا کہ ظاہر ہے ناقص ہے۔ کیوں کہ فن پارہ اگر بلب ہے اور ہیئت تار اور تخلیقی عمل بجلی کا کرنٹ، تو پھر داخلی تجربہ کیا ہے؟ ذہنی الجھنوں کو دور کرنے کی کئی کوششوں کے باوجود میں ابھی تک اس کے تعین میں کامیاب نہیں ہوسکا۔ صورت حال اگر یہ ہوتی ہے کہ شاعر خود لازمی طور پر اپنے داخلی تجربے سے واقف ہوتا تو ہم اسے آسانی سے ایک نام دے دیتے مگر ہم اوپر کہہ چکے ہیں کہ شاعر کا خود لازمی طور پر اپنے تجربے سے واقف ہونا لازمی نہیں ہے۔ بہت سے تجربات نیم شعوری اور غیر شعوری بھی ہوتے ہیں۔

اور جو چیز شعور سے خارج ہے اس کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ ''ہے'' ایک طرح کی زبردستی سے کام لینا ہے۔ فن پارے میں جو تجربات ظاہر ہوئے ہیں وہ ''ہے'' کہلانے کے اس وقت مستحق ہیں جب وہ فن پارے میں ظاہر ہوئے ہیں۔ فن پارے میں صورت پذیر ہونے سے پہلے شعوری علم کے بغیر ان کے ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں کوئی حکم لگانا اندھیرے میں تیر چلانے کے مترادف ہے۔ بہرحال اس دقت کو دور کرنے کے لیے میں ایک علامت کا سہارا لیتا ہوں۔ شاعر کا داخلی تجربہ ''الف'' جو فن پارے کے ظہور میں آنے سے پہلے نامعلوم ہے۔ اس کے مقابلے پر ہم ہیئت کو ''ب'' کی علامت سے ظاہر کرتے ہیں۔ اب داخلی تجربے اور ہیئت کے ملنے سے جو چیز وجود میں آتی ہے وہ نہیں ہے بلکہ ایک تیسری وحدت، جس میں ''الف'' بھی موجود ہے اور ب بھی۔ لیکن جو بجائے خود ان دونوں سے الگ ایک ایسی اکائی کی حیثیت رکھتی ہے جس سے نہ الف کو الگ کیا جا سکتا ہے نہ ب کو۔ وہ دونوں کا مجموعہ بھی ہے اور ان سے کچھ زیادہ بھی ہے۔ دراصل وہ ایک تیسری ہی اکائی ہے جسے ہم نہ **الف** سے ظاہر کر سکتے ہیں نہ ب سے۔ نہ دونوں کے مجموعے ب + **الف** سے بلکہ اس کے لیے ہمیں ایک تیسری علامت استعمال کرنی پڑے گی، یعنی ج۔ اب اس مساوات میں **الف** اور ب معلوم ہے جب کہ ج نامعلوم ہے۔ اور الف اور ب کے اتحاد کے ذریعے ایک تیسری وحدت ج میں ظاہر ہوا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیقی عمل کے بروئے کار آنے پر ہم صرف ایک چیز سے واقف ہوتے ہیں، یعنی ہیئت سے۔ اور تخلیقی عمل کے مکمل ہو جانے کے بعد ایک اور چیز سے واقف ہو جاتے ہیں یعنی فن پارے سے۔ داخلی تجربہ ہمارے لیے اتنا ہی وجود رکھتا ہے جتنا وہ فن پارے میں ظاہر ہوا ہے۔ یہ مطلب ہے میرے اس بیان کا کہ داخلی تجربہ ہیئت ہی کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔ اب آیئے مسئلے کے ایک اور پہلو پر گفتگو کریں۔

ایک فن پارے میں جو چیز فن پارے کی حقیقت یا ماہیت کو متعین کرتی ہے، وہ اس کا مواد ہے یا ہیئت؟ یعنی مثال کے طور پر ہم غزل کو اس کے مواد کی بنا پر غزل کہتے ہیں یا ہیئت کی بنا پر۔ اقبال کی غزل کا مواد میر کی غزل سے بہت مختلف ہے۔ لیکن مواد کے اس اختلاف کے باوجود ہم دونوں کو غزل کہتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال اور میر کے مواد کے اختلاف کے باوجود ان دونوں میں جو چیز مشترک ہے، وہ غزل کی ہیئت ہے۔ اس لیے غزل کی ماہیت یعنی وہ شے جو غزل کو غزل بناتی ہے، غزل کی ہیئت ہے، غزل کا مواد نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس بات سے ابھی بہت کم لوگوں کو اختلاف ہوگا لیکن ان مقدمات سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ شاید بہت سے لوگوں کو قابل قبول نہ معلوم ہو۔

ہم نے ابھی کہا تھا کہ فن کار کا داخلی تجربہ ہیئت کے ذریعے وجود میں آتا ہے جو اس داخلی

تجربے کے برعکس خارجی یا معروضی طور پر موجود ہوتی ہے۔ یہ تو ہوئی ایک بات۔ دوسری بات جو ہم نے کہی، وہ یہ تھی کہ فن پارے کی ماہیت کا تعین اس کے مواد سے نہیں اس کی ہیئت سے ہوتا ہے۔ ان دونوں باتوں کو ملا کر جو کم سے کم اختلافی بات کہی جا سکتی ہے، وہ یہ ہے کہ ہیئت مواد پر مقدم ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہیئت ہی وہ شے ہے جو مواد کو فن پارے کی شکل میں وجود عطا کرتی ہے۔ اس لیے میں کبھی کبھی کہا کرتا ہوں کہ ایک فن پارے میں ہیئت کی حیثیت فاعلی اصول (Active Principle) کی ہوتی ہے۔ جب کہ مواد انفعالی اصول (Passive Principle) کی حیثیت رکھتا ہے۔ اب معلوم نہیں کہ اس بات کا ہماری مابعدالطبیعیات سے بھی کوئی تعلق ہے یا نہیں؟ بہرحال جب ہم مختلف فن پاروں کو ان کی ہیئت کی بنا پر شناخت کرتے ہیں، مثلاً غزل، مثنوی، رباعی وغیرہ تو اسی حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ ہر فن پارے کی ماہیت اس کی ہیئت سے متعین ہوتی ہے۔

اب اس مختصر سی بحث سے دو اہم نتائج برآمد ہوتے ہیں: (۱) فن کار کا مواد یعنی اس کا داخلی تجربہ اس کی شخصی اور انفرادی چیز ہوتا ہے، جب کہ ہیئت غیر شخصی اور معروضی چیز ہے۔ فن کار کے داخلی تجربہ سے بالکل آزاد طور پر وہ خارج میں وجود رکھتی ہے، اور خود اپنے قوانین کے تابع ہے، مثلاً رباعی میں ہم اس کے مواد (خیال، جذبہ، احساس وغیرہ) سے قطع نظر یہ دیکھتے ہیں کہ چاروں مصرعے رباعی کے اوزان میں باہم دگر مربوط ہیں یا نہیں، اور چوتھا مصرع کلائمکس بناتا ہے یا نہیں؟ اور اسی طرح غزل میں قافیے اور ردیف کی بیٹھک اور الفاظ کا دروبست وغیرہ۔ کوئی فن کار جب کسی ہیئت کو اپنے داخلی تجربے کی اندرونی اور بیرونی تشکیل کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اس ہیئت کے قوانین کی مطابقت کے ذریعے ہی اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا ہے۔ اور یہ مقصد صرف ابلاغ نہیں ہے۔ بہت سے فن پارے، جن کا ابلاغ مکمل ہے، ناکام فن پارے ہو سکتے ہیں۔ اور اس کے برعکس ایسے فن پارے، جن کا ابلاغ واضح نہیں ہے، بہتر فن پارے ہو سکتے ہیں۔ شاید ہم یہ کہیں کہ ابلاغ کے ساتھ جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنا بھی فن کے مقصد کا تعین کرنا ہے۔ یعنی ابلاغ جمالیاتی لطف اندوزی کے ساتھ۔ اب سوال یہ ہے کہ جمالیاتی لطف اندوزی کس چیز سے پیدا ہوتی ہے۔ بحث میرے مقصد سے بہت دور جا پڑے گی، اس لیے مختصر طور پر صرف اتنا عرض کرتا ہوں کہ فن کے وہ اصول جن سے بغاوت کا چرچا آج کل اتنا عام ہے کہ اسکولوں کے لڑکے بھی ارسطو کے خلاف تقریر کرتے ہیں، اسی جمالیاتی لطف اندوزی کے اصول ہیں جو صدیوں کے اس تجربے پر مبنی ہیں کہ انسانی ذہن کو ایک فن پارے میں کس چیز سے لطف محسوس ہوتا ہے۔ میں ان کی تجرباتی اہمیت کو واضح طور پر ظاہر کرنا چاہتا ہوں تاکہ اس حقیقت کو بیان کر سکوں کہ فن کے اصول کوئی ایسے جابرانہ قوانین نہیں ہیں جو خارج سے فن پارے پر عائد کر دیے گئے ہوں بلکہ خود فن پارے کی جمالیاتی ماہیت کا ایک ناگزیر اقتضا ہیں۔

جب کوئی فن کار کسی فنی اصول سے روگردانی اختیار کرتا ہے تو وہ یہ خطرہ مول لیتا ہے کہ شاید وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہ ہو۔ یعنی یا تو وہ جمالیاتی استہزاز پیدا کرنے میں ناکام ہو جائے یا ابلاغ اتنا الجھ جائے کہ جمالیاتی استہزاز کا سوال ہی پیدا نہ ہو۔ بڑے فن کار اگر کسی اصول کو توڑتے ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ اپنے مقصد سے روگرداں ہو گئے ہیں بلکہ یہ ہوتا ہے کہ انھوں نے جمالیاتی استہزاز کا کوئی نیا اصول دریافت کر لیا ہے۔ ان معنوں میں مسلمہ فنی اصولوں سے انحراف کے معنی ایک بہت بڑی ذمہ داری کو قبول کرنے کے ہیں۔ یعنی کسی خود دریافت کردہ طریقۂ کار کے ذریعے جمالیاتی استہزاز پیدا کرنا۔ اس کے برعکس فنی اصولوں سے ایسا انحراف جو جمالیاتی استہزاز پیدا کرنے میں کامیاب نہ ہو، صرف ایک ایسی بغاوت ہے جو فن کو اس کے اوّلین مقصد سے محروم کر دیتی ہے۔
بہر حال جمالیاتی اصولوں کے مطابق فن پارے کے وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک شخصی اور انفرادی تجربہ اب شخصی اور انفرادی شے نہیں رہا۔ اب وہ ایک ایسی معروضی چیز ہے جس میں دوسرے بھی شریک ہیں اور یہ شرکت جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، ابلاغ کی شرکت بھی ہے اور جمالیاتی لطف اندوزی کی شرکت بھی۔ چناں چہ ہیئت ایک ایسی شے ہے جس کے ذریعے فن کار اپنے داخلی تجربے میں لطف اندوزی کی شرط کے ساتھ دوسروں کو شریک کرتا ہے۔ اس لیے ہیئت ہمیشہ اجتماعی ملکیت ہوتی ہے اور ایک ایسے پل کی حیثیت رکھتی ہے جس کے بغیر نہ فن کار کا داخلی تجربہ دوسروں تک پہنچ سکتا ہے نہ دوسرے جمالیاتی طور پر اس سے محظوظ ہو سکتے ہیں۔ یعنی فن پارہ وجود میں نہیں آ سکتا۔
اب ہر معاشرے میں اپنی اپنی فنی ہیئتیں ہوتی ہیں جن کے ذریعے اس معاشرے کے فن کار اپنا رشتہ اس معاشرے سے قائم کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح کسی معاشرے کے لوگوں سے بات کرنے کے لیے اس کی زبان سیکھنی پڑتی ہے اسی طرح فنی اظہار میں اپنا داخلی تجربہ جمالیاتی لطف کے ساتھ دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس معاشرے کی فنی ہیئتوں کو استعمال کرنا پڑتا ہے۔ اس بات کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے۔ کسی معاشرے میں فن کی ضرورت صرف اس کے فن کاروں کا مسئلہ نہیں ہوتی۔ یعنی صرف ایسا نہیں ہوتا کہ فن کار اپنا رشتہ معاشرے سے قائم کرنے کے لیے فن کا استعمال کرے جب کہ معاشرے کو اس کی ضرورت نہ ہو۔ معاشرے کو بھی فن کی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی معاشرہ فن کاروں کے ذریعے وہ چیزیں حاصل کرتا ہے جو وہ صرف فن کے ذریعے حاصل کر سکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی معاشرے کی فنی ہیئتوں کا استعمال جہاں اس کے فن کاروں کی ایک ضرورت ہے وہاں اس معاشرے کی باطنی زندگی کا بھی یہی تقاضا ہے کہ فن کار ان ہیئتوں کو استعمال کریں۔ یعنی ان کے ذریعے معاشرے سے تعلق پیدا کریں اور معاشرہ بھی ان کے ذریعے فن کاروں سے تعلق پیدا کرے۔ اس طرح ہر معاشرے میں اُس کی فنی ہیئتیں دو رخ رکھتی ہیں۔ ایک فن

کار کی طرف دوسرا معاشرے کی طرف۔ فن کار فنی ہیئتوں کے ذریعے معاشرے سے تعلق پیدا کرتا ہے۔ اور معاشرہ فن کاروں سے۔ (۲) دوسری اہم بات جو اس بحث میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے، یہ ہے کہ ہر معاشرے میں اس کی فنی ہیئتوں کی ایک تاریخ ہوتی ہے جن میں اس معاشرے کے فن کاروں کے تجربات ایک منجمد صورت میں معروضی طور پر موجود ہوتے ہیں۔ یہ تاریخ فنی تجربات کے مرکزی اور ذیلی دھاروں کا تعین کرتی ہے۔ اور فن کاروں کی داخلی زندگی کے ساتھ اس معاشرے کی باطنی زندگی کو منکشف کرتی ہے۔ اس لیے جب کوئی فن کار کسی معاشرے کی مخصوص ہیئت کو استعمال کرتا ہے تو اس ہیئت کی پوری تاریخ اس کے پیچھے ہوتی ہے۔ جس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اس ہیئت کا نیا فن پارہ اس کی تاریخ کے تمام فن پاروں کے نظام کا ایک حصہ ہوتا ہے جو ان فن پاروں سے متاثر بھی ہوتا ہے اور انھیں متاثر بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک مخصوص ہیئت میں کسی نئے فن پارے کے وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس ہیئت کی تاریخ اس کے پیچھے بھی برسرِ عمل ہوتی ہے، اور اس کے ذریعے آگے بھی بڑھتی ہے۔ یوں ہیئت کی تاریخ کے ذریعے معاشرہ اپنی باطنی زندگی کا سفر جاری رکھتا ہے اور اپنے ماضی، حال اور مستقبل کو زندہ طور پر ایک تسلسل میں قائم رکھتا ہے۔ اب اگر کسی وقت واحد میں کسی معاشرے کی مخصوص ہیئتیں مردہ ہوجائیں یا استعمال میں نہ لائی جائیں تو اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ اس معاشرے کا باطنی سفر منقطع ہوگیا ہے۔ ماضی حال سے الگ اور مستقبل نامعلوم! اب غالباً ہماری بحث ایک ایسے مقام پر پہنچ گئی ہے جہاں ہم نئی شاعری میں نئی ہیئتوں کے استعمال اور اس کے بارے میں معاشرے کے رویے کو واضح طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

کوئی فن کار جب کسی معاشرے کی مخصوص ہیئتوں کو چھوڑ کر نئی ہیئت اختیار کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے داخلی تجربے کو خارجی شکل دینے کا عمل تو کر رہا ہے لیکن ساتھ ہی اپنے تجربے کو معاشرے کے دوسرے فنی تجربات سے الگ کرنا بھی چاہتا ہے۔ یوں وہ صرف نئی ہیئت کے استعمال ہی سے اپنے آپ کو معاشرے کی فنی تاریخ سے کاٹ کر ایک ایسے جزیرے کی شکل دے لیتا ہے جو معاشرے کے درمیان ہونے کے باوجود اس سے الگ تھلگ واقع ہو۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ معاشرے کے فنی تجربات اس کی باطنی زندگی اور جمالیاتی اظہار کے تسلسل کے سوا اور کچھ نہیں ہیں۔ اس لیے نئی ہیئت کے استعمال کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ نیا فن کار ایک طرف اپنے آپ کو معاشرے کی باطنی تاریخ سے الگ کرنا چاہتا ہے اور دوسری طرف وہ فن پارے کی معروضی قدر و قیمت یعنی ابلاغ اور جمالیاتی لطف آفرینی کے تقاضوں سے روگردانی کر رہا ہے۔ اب چوں کہ معاشرے کی زندگی کا انحصار ہی اس کی تاریخ کے تسلسل پر ہے، اس لیے معاشرہ لاشعوری طور پر اس خطرے کو محسوس کر لیتا

ہے۔ اور ہر نئی ہیئت کے آغاز پر ایک ایسی بے چینی اور بے اطمینانی کا اظہار کرتا ہے جس کا تجربہ ہم ۱۹۳۶ء کی تحریک سے اب تک کرتے آئے ہیں۔ نئی ہیئت کے استعمال کے معنی مستقبل میں ایک ایسی جست لگانے کے ہیں جس کا ماضی کے تجربات سے کوئی تعلق نہ ہو۔ یہ جست ایک طرف فن کار کو معاشرے سے الگ کرکے اس کے فن کو معاشرتی نقطۂ نظر سے بے معنی بناتی ہے تو دوسری طرف معاشرے کو فن کار سے محروم کرکے اسے اس کی باطنی زندگی کے جمالیاتی اظہار سے روکتی ہے۔ نامناسب نہ ہوگا اگر میں یہاں اختصار کے ساتھ نئے شاعروں کے اس موقف کا تجزیہ کردوں جو وہ اپنے تجربات کے دفاع میں اختیار کرتے ہیں، مثلاً جب کوئی نیا فن کار ابلاغ کی ضرورت سے انکار کرتا ہے تو اس کے کیا معنی ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے وہ صرف اتنی بات کہتا ہے کہ اس کا فن دوسروں کے لیے نہیں ہے۔ اس کے ساتھ جب وہ فنی اصولوں سے انحراف کی روش اختیار کرتا ہے تو اس کا رویہ صرف یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ جمالیاتی لطف آفرینی کی شرط کو پورا نہیں کرنا چاہتا۔ یعنی دوسرے لفظوں میں وہ پھر یہی کہتا ہے کہ اسے اس بات کی کوئی پروا نہیں ہے کہ دوسرے اس کے فن پارے سے لطف اندوز ہوتے ہیں یا نہیں۔ اب اس سے پہلے ہم کہہ چکے ہیں کہ فن پارے کے معروضی طور پر وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اب دوسرے بھی اس میں شریک ہیں۔ نئے فن کار اپنے فن میں دوسروں کی شرکت سے انکار کرکے دراصل فن کی لازمی شرط ہی کو مسترد کرتے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ نئے شاعروں کے بعض انتہا پسندانہ رویوں کے باوجود کوئی فن کار بسلامتیِ ہوش و حواس ایسی شاعری کی تخلیق نہیں کرنا چاہتا جس کا دوسروں سے کوئی تعلق نہ ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو افتخار جالب اپنی نظموں کو چھاپنے کی زحمت گوارا نہ کرتے اور احمد ہمیش مشاعروں میں اپنی نظمیں سنانے نہ جاتے۔ ضد کی ہے اور بات مگر خو بری نہیں۔ کوشش ان بے چاروں کی بھی یہی ہے کہ ان کی تخلیقات دوسروں تک پہنچیں اور وہ ان سے لطف اندوز ہوسکیں۔ اب سوال یہ ہے کہ نئے شاعروں کے انگور کھٹے ہوجانے کی وجہ کیا ہے؟ جواب وہی ہے جو ہم نے اس مضمون کے آغاز میں عرض کیا تھا۔ اس کا ایک بڑا سبب نئی ہیئت کا استعمال ہے جس کا ہمارے معاشرے کے جمالیاتی اظہار سے تعلق ہے، نہ اس کی باطنی زندگی کے تسلسل سے۔

معاف کیجیے، بحث لمبی ہوتی جارہی ہے اور بہت سی کہنے کی باتیں ابھی کہی نہیں گئیں۔ سوال یہ ہے کہ ان اعتراضات کے باوجود جو میں نے اپنے مضامین میں کئی رخ سے کیے ہیں، نئی ہیئت کا کوئی جواز ہے بھی یا نہیں؟ جواز میرے نزدیک صرف ایک ہے کہ معاشرے میں ایک قلیل طبقہ ایسا پیدا ہوگیا ہے جو معاشرے کی تاریخ سے الگ کچھ ایسے اثرات کا پیدا کردہ ہے جو ہمارے یہاں باہر سے آئے ہیں اور ہمارے تاریخی تسلسل سے الگ، اس سے ایک بغاوت کے نتیجے میں پیدا ہوئے

ہیں۔ یہ طبقہ اپنے داخلی تجربوں کے اظہار کے لیے ایک ایسا فن پیدا کرنا چاہتا ہے جو معاشرے سے اس کی اجنبیت کی پیداوار بھی ہے اور اس کا سبب بھی۔ نیا فن اسی طبقے کا فن ہے اور اسی وجہ سے معاشرے میں نامقبول ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر میری اس تمام گفتگو کا حاصل نئی شاعری کی مخالفت ہے (حالاں کہ میں ایسا نہیں سمجھتا۔ کیوں کہ کسی چیز کو سمجھنے کی کوشش کرنا اس سے بنیادی ہم دردی کی بنا پر ہوگا نہ کہ اس کی مخالفت کی وجہ سے) تو کیا میں نئی شاعری کی مخالفت کر کے معاشرے کی تبدیلی کی مخالفت کرنا چاہتا ہوں؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ مجھ پر یہ الزام بار بار لگایا گیا ہے کہ میں معاشرے میں ہر تبدیلی کا مخالف ہوں اور خدا جانے معاشرے کو پیچھے لوٹا کر کہاں لے جانا چاہتا ہوں۔ تغیر زندگی کی ایک ایسی حقیقت ہے جس سے میں اگر اندھا بھی ہوتا تو انکار نہ کرتا —— سوال تغیر کا نہیں، تغیر کی نوعیت کا ہے۔ زندگی میں ایک تغیر اس کے تسلسل میں واقع ہوتا ہے۔ میر کی غزل حافظ کی غزل نہیں ہے۔ غالب کی غزل میر کی غزل نہیں ہے، اور اقبال کی غزل غالب کی غزل نہیں ہے۔ حافظ سے اقبال تک یہ تبدیلی ایک تسلسل میں ہے۔ جب میں نے یہ کہا کہ ایک مخصوص ہیئت میں کسی نئے فن پارے کے وجود میں آنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس ہیئت کی تاریخ اس کے پیچھے بھی برسرِ عمل ہے اور اس کے ذریعے آگے بھی بڑھتی ہے تو اس کا مقصد اسی مسلسل تبدیلی کا اثبات کرنا تھا۔ اس کے برعکس نئی ہیئت ایک ایسی تبدیلی ہے جو اس تسلسل سے منقطع ہو کر عمل میں آئی ہے۔

اب غالباً میرے لیے یہ کہنا آسان ہو گیا ہے کہ اول تو میں کسی تبدیلی کا مخالف نہیں ہوں کیوں کہ میرے نزدیک ہر تبدیلی ایک بڑے کائناتی نظام یا منصوبے کا حصہ ہے جسے میں تقدیرِ الٰہی کہتا ہوں۔ لیکن اگر کسی تبدیلی پر میں نے نکتہ چینی بھی کی ہے تو وہ تبدیلی ہے جو ماضی سے ہمارے مکمل انقطاع کو ظاہر کرتی ہے۔ کیوں کہ ایسی تبدیلی کے ایک ہی معنی ہیں —— تاریخ سے انکار! جو میرے نزدیک تہذیب انسانی بلکہ خود حقیقتِ انسانی سے روگردانی کا مظہر ہے۔

(۶)

یونانی فنونِ لطیفہ اور دوسرے فنون کو ایک دوسرے سے الگ نہیں سمجھتے تھے بلکہ ہر فن کو ''صنعت'' کے ایک ہی تصور کے نیچے رکھتے تھے۔ اس لحاظ سے شاعر اور بڑھئی دونوں فن کار تھے اور دونوں میں اس کے سوا اور کوئی فرق نہیں تھا کہ بڑھئی لکڑی سے اپنی چیزیں بناتا تھا، جب کہ شاعر کے فن پارے لفظوں سے بنتے تھے اور لوہار لوہے سے اپنی چیزیں بناتا تھا۔ جب کہ مصور، رنگوں اور لکیروں سے کام لیتے تھے۔ چناں چہ ''آرٹ'' کے معنی ہی ''بنانے'' کے تھے اور آرٹ کے کسی نمونے کو صرف ایک ہی معیار پر جانچا جاتا تھا، یعنی صنعت کے معیار پر۔ کوئی فن پارہ اچھا ہے۔ اس کے صرف یہ معنی ہوتے تھے کہ وہ اچھا بنایا گیا ہے، اچھی طرح بنایا گیا ہے۔ اس کے برعکس برا فن پارہ وہ

سمجھا جاتا تھا جو صنعت کے لحاظ سے برا ہو۔ اس میں اخلاقی یا مذہبی یا ''انسانی'' معیارات شامل نہیں ہوتے تھے۔ ان معنوں میں فن پارہ صرف صنعت کے قوانین کے تابع ہوتا تھا۔ اور انھی کی بنیاد پر اچھا یا برا قرار دیا جاتا تھا نہ کہ اخلاقی یا دوسرے اسباب کی بنا پر، مثلاً ایک تلوار فن کا اچھا نمونہ ہے، اگر وہ اچھی تلوار ہے۔ اچھی تلوار وہ ہے جس میں تلوار کا جوہر موجود ہے، یعنی کاٹنے کی صلاحت۔ فن کار کا مقصد ایک ایسی تلوار بنانا ہے جو کاٹنے کی زیادہ صلاحیت رکھتی ہو۔ یہی اس کے فن کی تکمیل ہے۔ یہ تلوار دوست کو کاٹتی ہے یا دشمن کو، اچھے کو کاٹتی ہے یا برے آدمی کو، یہ غیر متعلق سوال ہے۔ اس سے تلوار کی اپنی خوبی پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بری تلوار صرف وہ ہوگی جس میں کاٹنے کی صلاحیت نہ ہو۔ یعنی جو تلوار سازی کے فن کا برا نمونہ ہو۔ اس لحاظ سے یونانیوں کے نزدیک فن نہ اخلاقی ہوتا تھا نہ خلافِ اخلاق۔ وہ ''غیر اخلاقی'' ہوتا تھا، یعنی اخلاق کے معیار پر جانچا نہیں جا سکتا تھا۔ فن کے ان تصورات میں آج کل بہت تبدیلیاں ہوگئی ہیں، لیکن ذاتی طور پر میں ان تصورات کو درست سمجھتا ہوں۔ اس لیے فن میرے نزدیک صنعت کے قوانین کے تابع ہے اور اسے ہم صرف فن کے معیارات ہی کے ذریعے جانچ سکتے ہیں کسی اور طرح نہیں۔

لیکن اس کا یہ مطلب کسی طرح نہیں ہے کہ میں اخلاق اور فن کے درمیان کسی تعلق کا قائل نہیں ہوں، یا اس بات کا حامی ہوں کہ ایک معاشرے میں کسی بھی قسم کا فن پروان چڑھ سکتا ہے۔ فن معاشرے پر گہرا اثر ڈالتا ہے۔ اس لیے معاشرہ فن کا خاموش تماشائی نہیں رہ سکتا اور نہ اپنے فن کاروں کو اس کی اجازت دے سکتا ہے کہ وہ جس قسم کی چیزیں چاہیں بنائیں۔ اس کے برعکس میں فن اور معاشرے کے گہرے تعلق کا قائل ہوں اور فن کے اخلاقی یا مذہبی یا انسانی عناصر کو کسی طرح بھی نظرانداز کرنے کے حق میں نہیں ہوں، مثلاً میں نے نئی شاعری پر جو یہ اعتراض کیا ہے کہ وہ ہمارے معاشرے کے تاریخی، تہذیبی اور انسانی تسلسل کے انقطاع سے پیدا ہوئی ہے۔ یہ کوئی فنی اعتراض نہیں ہے بلکہ خالص معاشرتی یا وسیع تر معنوں میں اخلاقی اعتراض ہے۔ ہر معاشرے کو فن پر اس قسم کے معیارات عائد کرنے پڑتے ہیں، تو کیا میری پہلی اور دوسری بات میں کوئی تضاد ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ یہ بات کہ ایک معاشرہ کس قسم کے فن کو پروان چڑھانا چاہتا ہے، اس کا فیصلہ معاشرے کو کرنا چاہیے۔ لیکن ایک بار جب یہ فیصلہ ہوجائے تو پھر فن کو فن کے معیارات کے سوا اور کسی طرح نہیں جانچا جا سکتا، مثلاً پاکستان ایٹم بم بنائے یا نہ بنائے اس کا فیصلہ تو ہمارے معاشرے کو کرنا چاہیے۔ لیکن ایٹم بم کو صرف ایٹم بم کی صنعت کے معیار سے جانچا جائے گا۔ اب آیئے ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ ان باتوں کا ہماری بحث کے موضوع سے کیا تعلق ہے؟

میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری کی نامقبولیت ایک معاشرتی امرِ واقعہ ہے۔ جس کا نئی شاعری

کی جمالیاتی یا اخلاقی قدر و قیمت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ معاشرتی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ معاشرہ کسی وجہ سے نئی شاعری کے پیدا ہونے یا پروان چڑھنے کے خلاف ہے۔ یعنی معاشرہ نہیں چاہتا کہ ہمارے یہاں اس قسم کی شاعری کی جائے۔ اس کے جو بھی نفسیاتی، تہذیبی یا انسانی اسباب ہو سکتے ہیں ان میں سے چند پر میں نے اختصار کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ میرے خیال میں معاشرے کو اس فیصلے کا حق حاصل ہے۔ جب کہ دوسری طرف نئی شاعری کی موجودگی میں، میں اپنے اس موقف پر قائم ہوں کہ اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کا فیصلہ اس کے فنی معیارات سے ہوگا نہ کہ اس کے بارے میں معاشرے کے رویے سے۔ اب خالص فنی نقطۂ نظر سے میں نے نئی شاعری کے بارے میں دو باتیں کہی ہیں: (۱) نئی شاعری، شاعری کی تاریخ میں پہلی بار ایک ایسے فن کا نمونہ پیش کرتی ہے جس کے پیچھے سے انسانی عناصر بالکل غائب ہو گئے ہیں یا کم ہو گئے ہیں یا صاف طور پر نظر نہیں آتے۔ (۲) نئی شاعری کی شعریات ہماری پرانی شعریات سے بالکل مختلف ہے۔ یہ دونوں باتیں دور رس نتائج کی حامل ہیں۔ اس لیے ان کی جو وضاحت میں اب تک کر چکا ہوں اسے آگے بڑھاتے ہوئے کچھ اور باتیں کہنے کی کوشش کرتا ہوں۔

میرا پہلا مفروضہ یہ ہے کہ عوام فن سے اس طرح محظوظ نہیں ہوتے جس طرح خواص فن سے محظوظ ہوتے ہیں۔ فن سے لطف اندوزی کی جو صورت عوام میں موجود ہوتی ہے، وہ بیشتر اس کے انسانی عناصر کے تابع ہوتی ہے۔ عوام شاعری کے پیچھے شاعر کو دیکھتے ہیں۔ اور فن سے ان کی لطف اندوزی کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر کے خیالات اور جذبات میں دلچسپی لے رہے ہیں۔ اس میں صدیوں کی تربیت کے نتیجے کے طور پر اگر فن کا احساس بھی پیدا ہو جائے تو وہ اس مواد پر اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے برعکس خواص فن پارے کے مواد سے زیادہ اس کی فنی خوبیوں سے متاثر ہوتے ہیں اور صرف وہی جانتے ہیں کہ فن پارہ بطور ایک فن پارے کے کیا حیثیت رکھتا ہے۔ پیارے قارئین آپ کو یاد ہوگا کہ میں نے اس بحث میں یہ بھی کہا تھا کہ فن پارے میں انسانی عناصر سے زیادہ دلچسپی فن پارے کی حقیقی قدر و قیمت سے لطف اندوزی کا راستہ روکتی ہے۔ چناں چہ عوام کبھی خالص فن سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔

نئی شاعری انسانی عناصر کو غائب کر کے یا کم کر کے فن کو زیادہ سے زیادہ خالص بنانا چاہتی ہے اس لیے یہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے خواص کی شاعری ہے۔ میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری اپنی موجودگی ہی سے معاشرے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔ ایک وہ حصہ جو نئی شاعری کو سمجھ کر اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور دوسرا وہ حصہ جو نہ اسے سمجھ سکتا ہے اور نہ لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ عوام کو فن کی بالادستی پسند نہیں۔ نئی شاعری میں نہ پرانی شاعری میں۔ خاص طور پر جمہوری معاشروں میں تو

عوام شعوری یا لاشعوری طور پر اسے اپنی توہین کے مترادف سمجھتے ہیں۔ اب یہاں میں ایک ایسی بات کہنا چاہتا ہوں جو کئی اعتبار سے نئی شاعری کے حق میں جاتی ہے۔ یہ شاعری اگر اپنے آپ کو قائم رکھنا چاہتی ہے تو لازمی طور پر اپنی فنی حیثیت برقرار رکھ کر ہی قائم رہ سکتی ہے لیکن کم و بیش سو برس سے شاعری کا فن زوال پذیر ہے اور ہم ایسے معاشرے میں رہ رہے ہیں جو شاعری کو بحیثیت ایک فن کے بھول چکا ہے۔ اس کا آغاز اسی وقت ہو گیا تھا جب پرانی شعریات کو رد کر کے کچھ لوگوں نے یہ کہنا شروع کیا تھا کہ شاعری میں اصل اہمیت جذبات کی ہوتی ہے۔ چناں چہ اس خیال کی پہلی قسط استعارے اور تشبیہات کے خلاف ردِ عمل کی صورت میں پیش کی گئی اور شاعری میں ''صنعت'' کے خلاف ایک واضح رویے کا اظہار کیا گیا۔ مولانا حالؔی اس میں پیش پیش تھے:

اے شعر ''دل فریب'' نہ ہو تو، تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو
''صنعت'' پہ ہو فریفتہ عالم اگر تمام
یاں آئیو نہ ''سادگی'' سے اپنی باز تو

ان اشعار میں ''دل فریبی'' اور ''صنعت'' پرانی شعریات کی قدریں ہیں جن کے مقابلے پر ''دل گدازی اور سادگی'' کے تصورات پیش کیے گئے ہیں۔ نثر میں حالؔی نے انھیں ''سادگی، جوش اور اصلیت'' قرار دیا ہے۔ اور شعر کی بنیاد اس کی ''تاثیر'' پر رکھی ہے۔ جس کے معنی ہیں جذباتی اثر انگیزی۔ اب چوں کہ اردو شاعری میں دل فریبی اور صنعت کا بہت زیادہ زور قصائد میں ظاہر ہوا تھا اور تشبیہات اور استعارات کی کثرت سب سے زیادہ اسی صنف میں پائی جاتی تھی، اس لیے سب سے پہلے مخالفت کا نزلہ قصیدوں پر گرا اور پھر اس کے بعد بے چاری لکھنوی شاعری پر۔ خیر، مولانا تو اپنی طبیعت کے اعتبار سے ''ابالی کھچڑی'' کے لیے زیادہ موزوں تھے۔ لیکن حیرت کی بات تو یہ ہے کہ مولانا محمد حسین آزادؔ تک جن کی نثر تشبیہات و استعارات سے بھری پڑی ہے، یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ شاعری اسے نہیں کہتے ہیں کہ استعاروں کے پروں پر فرفر اڑتے چلے جاؤ۔ بہر حال فن کی اقدار سے انحراف اور اس کے بجائے حالؔی کے اصولوں پر شاعری کی بنیاد رکھنے کا نتیجہ یہ نکلا کہ لوگ صرف ''جذبات'' ہی کو شاعری سمجھنے لگے، اور جذبات بھی ایک مخصوص قسم کے۔ یعنی وہ جذبات جنھیں لوگ آسانی سے پسند اور ہضم کر سکیں۔ مثال کے طور پر غم کے جذبات زیادہ مقبول ہوئے۔ جب کہ نشاطیہ جذبات کم تر درجے کی چیز سمجھے گئے، اور شاعری سے بہت سے ایسے عناصر کو خارج کر دیا گیا جو شریف لوگوں کو قابلِ برداشت نہیں معلوم ہوئے، مثلاً وہ جذبات جو قصیدے یا ہجو وغیرہ میں ظاہر ہوتے تھے۔ ایک مثال کے طور پر یہ دیکھیے کہ قصیدے پر یہ اعتراض کیا گیا کہ اس میں دوسروں کی

بھتی کی جاتی ہے۔ پھر اس کے ساتھ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا کہ تعریف کرنی ہے تو اپنی ہی کیوں نہ کی جائے۔ چناں چہ غالبؔ کے بعض قصائد کو یہ کہہ کر سراہا گیا کہ اس میں بہادر شاہ کی بجائے غالبؔ نے خود اپنی تعریف کی ہے۔ لیکن چند لوگوں کے جذبات اس سے بھی مختلف تھے۔ انھوں نے اپنی تعریف کو بھی جذبات کی پسندیدہ فہرست سے خارج کر دیا، اور تعلّی کو شعر کی قلمرو سے باہر کر دیا گیا۔ ہجو اس بنا پر معتوب ٹھہری کہ اس میں دوسروں کی برائی کی جاتی ہے اور اس لیے طنز و مزاح اور اسی قسم کے دوسرے عناصر کو شاعری سے دیس نکالا مل گیا۔ مثنوی میں جنسی تجربات کا بیان اکثر مل جاتا تھا۔ وہ بھی پسندیدہ جذبات کی فہرست سے خارج ہو کر شاعری سے نکال کر باہر کیے گئے۔ یوں رفتہ رفتہ ایک ایسی شاعری نے رواج پایا جس میں ایک طرف فنی عناصر کم ہوتے چلے گئے تو دوسری طرف پسندیدہ جذبات کے اظہار نے شاعری سے ان انسانی عناصر کو بھی الگ کر دیا جو ''پورے آدمی'' میں پائے جاتے ہیں۔ شاعری کی یہی وہ سو سالہ روایت تھی جس کے خلاف نئی شاعری نے بغاوت کی۔ اب جہاں تک نئی شاعری کی اس بغاوت کا تعلق ہے، میں نئی شاعری کے لیے سراپا تحسین ہوں۔ نئی شاعری نے جہاں ہمیں یہ یاد دلایا کہ شاعری بہرحال ایک فن ہے، وہاں دوبارہ ہمیں یہ بات بھی یاد دلائی کہ انسانی عناصر صرف پسندیدہ جذبات پر مبنی نہیں ہیں۔ ''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں، میں نے کہا تھا کہ میراجی کی شاعری پرانی روایت سے رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ اس کے یہی معنی تھے۔ یعنی ایک طرف شاعری کے فن کا احیا اور دوسری طرف ''پورے آدمی'' کی از سرِ نو دریافت کا عمل۔ بہرحال سو برس میں شاعری جس طرف بڑھی تھی، چاہے وہ نظم کی شاعری ہو یا غزل کی شاعری، رومانی شاعری ہو یا ترقی پسند شاعری، اس میں انسانی عناصر فنی عناصر پر غلبہ پاتے چلے گئے تھے۔ یہاں تک کہ ایسی شاعری کے نمونے بھی پیدا ہو گئے تھے جن میں صرف انسانی عناصر باقی رہ گئے تھے۔ باقی فنی عناصر نہ ہونے کے برابر تھے۔ اور انسانی عناصر بھی ایک مخصوص قسم کے۔ اس کے مقابلے پر نئی شاعری، فنی شاعری کی بازیافت کے ایک نئے عمل سے پیدا ہوئی اور یہ نئی شاعری میں انسانی عناصر کے غائب ہو جانے یا کم ہو جانے یا واضح طور پر نظر نہ آنے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ یہ شاعری ''انسانی عناصر'' کے ''فنی عناصر'' پر غلبے کے خلاف ردِّعمل کا اظہار کر رہی ہے۔

اب رہ گیا دوسرا سوال شعریات کا!

پرانی شعریات سے نئے لوگوں کی بغاوت کو ہم اختصار کے ساتھ بیان کر چکے ہیں۔ یہ صنعت کے خلاف ''جذبات'' کی بالادستی میں ظاہر ہوئی تھی۔ نئی شاعری نے نئی صنعت کا آغاز کیا۔ اس اعتبار سے نئی شاعری کا یہ اقدام، فنِ شاعری کے حق میں ایک نیک فال تھا۔ لیکن بدقسمتی سے یہ نئی صنعت جن اصولوں سے مستعار لی گئی تھی، ان کی ہماری شاعری میں کوئی بنیاد نہیں تھی۔ یا اگر کوئی بنیاد

بنتی تھی تو اس کو واضح نہیں کیا گیا، مثلاً نئی شاعری اگر صرف جذبات کی بنیاد پر کی جانے والی شاعری کے برعکس علامات کا استعمال کرنا چاہتی ہے تو یہ بات وضاحت سے ظاہر نہیں کی گئی کہ وہ پرانی علامات سے استفادہ کرنے سے کیوں گریز کرتی ہے۔ شاید اس کے جواب میں یہ بات کہی جائے کہ پرانی علامات نئی شاعری کے لیے موزوں نہیں ہیں۔ اور یہی بات پرانی شعریات کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ پرانی شعریات نئی شاعری کے لیے کیوں موزوں نہیں ہے؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ شعریات کا مقصد اگر فنی یا جمالیاتی اہتزاز پیدا کرنا ہے اور پرانی شعریات صدیوں تک اس مقصد کو پورا کرچکی ہے تو اب کیوں نہیں کرسکتی؟ اور تیسرا سوال یہ ہے کہ شاعری یا کسی بھی فن کا فن ہونا ضروری ہے یا نیا یا پرانا ہونا؟ یہ سوالات اٹھا کر میں نئے شاعروں اور ان کے حامیوں سے کسی مطلوبہ جواب کی توقع نہیں رکھتا۔ لیکن یہ بات سوچنے کی ہے کہ نئے شاعروں نے ان سوالات پر غور کیوں نہیں کیا بلکہ غور کرنا تو دور کی بات ہے، یہ سوالات ان کے ذہن میں پیدا کیوں نہیں ہوئے؟ دراصل نئی شاعری کی اولین بدنصیبی نئے شاعروں کے سو فی صدی تقلیدی ذہن سے پیدا ہوئی۔ نئے شاعروں نے نئی شعریات مغرب کی نئی شعریات سے مستعار لی ہے، اور یہ دیکھے بغیر کہ اس کا کوئی رشتہ ان کے معاشرے یا روایت سے قائم بھی ہوسکتا ہے یا نہیں، اسے کچے پکے طور پر استعمال کرنا شروع کردیا۔ اس کے پیچھے ایک اس سے بھی بڑی بدنصیبی یہ تھی کہ یہ لوگ اپنی شاعری کی روایات اور اس کی شعریات سے بالکل ناواقف تھے۔ خیر ناواقفیت بجائے خود اتنا بڑا الزام نہیں ہے۔ ضرورت محسوس ہو تو ناواقفیت واقفیت میں بدلی جاسکتی ہے۔ ناقابلِ معافی جرم یہ ہے کہ واقفیت کی ضرورت کو محسوس بھی نہیں کیا گیا۔ غور سے دیکھا جائے تو اس کے پیچھے یہ مخصوص ذہنیت کام کرتی نظر آتی ہے کہ جو چیز پرانی ہے وہ صرف پرانی ہونے کی بنا پر ازکار رفتہ یا ناقابلِ توجہ ہے۔ ان معنوں میں نئے شاعروں اور نئی شاعری کے حامیوں نے اپنی ایک اتنی بڑی ذمہ داری سے گریز کیا جس کی ایک سزا انھیں معاشرے کی بے اعتنائی اور مخالفت کی صورت میں برداشت کرنی پڑی اور دوسری سزا خود اس شاعری کی سطحی تقلید پرستی میں ظاہر ہوئی۔ ان کے لیے یہ بات کافی تھی کہ یہ بزعم خود نئی مغربی شعریات کی نقل میں شاعری پیدا کر رہے ہیں اور ان کے لیے بالکل ضروری نہیں ہے کہ وہ اپنے تجربات کو اپنی پرانی شعریات کے مقابلے میں دیکھیں۔ اس سے استفادہ کریں۔ اس میں نئی روح پھونکیں۔ اس کے زندہ حصوں کو اس کے مردہ حصوں سے الگ کریں اور اس سب کے باوجود اگر اس سے اختلاف کریں تو یہ جان کر اختلاف کریں کہ پرانی شعریات کیا ہے اور کن اُصولوں پر قائم ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر ایسا ہوتا تو جہاں پرانی شعریات کی ایک نئی تفہیم کا دروازہ کھلتا اور ہم اپنی روایتی شاعری سے زیادہ صحت مندانہ رشتہ قائم کرسکتے۔ وہاں نئی شاعری کو بھی کئی طرح کے فائدے پہنچ

سکتے۔ اقبال کی مثال ہمارے سامنے ہے اور ہم اقبال کی روایت کو آگے بڑھا سکتے تھے۔ اقبال کی شعریات کی تقلید کی صورت میں نہیں، بلکہ پرانی شعریات کے بارے میں اقبال کے رویے کی صورت میں۔

اپنے ایک پچھلے مضمون میں نئی ہیئت پر گفتگو کرتے ہوئے میں کہہ چکا ہوں کہ فنی اُصول صرف و محض جمالیاتی استہزاز کے اُصول ہیں، جو صدیوں کے اس تجربے پر مبنی ہیں کہ انسانی ذہن کو ایک فن پارے میں کن چیزوں سے لطف محسوس ہوتا ہے۔ پرانی شعریات کی بنیاد بھی ہمارے معاشرے کے مخصوص ذہنی تجربات پر ہے جو صدیوں تک کامیابی سے اپنا مقصد پورا کرتی رہی ہے۔ اس کے مقابلے پر نئی شعریات کے تجربے ان معنوں میں اپنے مقصد کو پورا کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں کہ معاشرہ ان سے ذہنی استہزاز حاصل کرنے سے قاصر رہا ہے، بلکہ اس کے برعکس وہ استہزاز پیدا کرنے کے بجائے تنفر اور بے مزگی پیدا کرتے ہیں۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ معاشرہ نئی شعریات کے اُصولوں سے ناواقف ہے۔ میں اس وجہ کو تسلیم کرنے کے لیے تیار ہوں بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر میں تو یہاں تک کہوں گا کہ معاشرے کی تو بات ہی اور ہے، خود نئے شاعر اور ان کے حامیوں کی بیشتر تعداد ان اُصولوں سے اس طرح واقف نہیں ہے جس طرح واقف ہونا چاہیے۔ چند سنی سنائی باتیں جو کچے پکے طور پر سمجھی گئی ہیں، اور چند گھسی پٹی اصطلاحیں جو اِدھر اُدھر سے چھین جھپٹ لی گئی ہیں، نئے شاعروں اور ان کے حامیوں کا کل سرمایہ ہیں جنھیں وہ طوطے کی طرح دہراتے رہتے ہیں۔ میری اس تلخ کلامی کو معاف کیا جائے۔

لیکن نئی شاعری کی وہ ذمہ داری جو اس پر خود نئی شاعری اور اس کے ساتھ ہی اپنی پوری تہذیب اور پوری فنی روایت کی طرف سے عائد ہوتی ہے، اس کے پیشِ نظر مجھے نئے شاعروں اور ان کے حامیوں کی بیشتر تعداد کا رویہ کھلنڈرے بچوں کے رویے سے زیادہ اہمیت کا حامل نہیں معلوم ہوتا۔ یہ تو ہوئی ایک وجہ لیکن شاید اس کی ایک اور وجہ یہ ہے کہ نئی شاعری کی نئی شعریات اپنے اجتماعی ذہن اور اس کے فنی رویوں اور اُصولوں کو جانے بغیر استعمال میں لائی جارہی ہے۔ گویا کچھ قصور اگر معاشرے کا ہے تو نئے شاعروں کا قصور اس سے زیادہ ہے۔

آخر میں ایک بات اور۔ عوام کی اس کم زوری کے باوجود، جس کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں، ہمارے معاشرے نے ایک ایسی شاعری پیدا کی جس میں انسانی عناصر اس حد تک موجود رہے کہ عوام اس میں دلچسپی لے سکیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی صدیوں کی تربیت کے نتیجے میں فنی عناصر سے لطف اندوزی کا بھی کچھ نہ کچھ حصہ عوام تک پہنچا۔ چناں چہ اس بچی کچھی روایت کا یہ اثر اب تک موجود ہے کہ ایک قافیے یا ردیف کے اچھے اور برمحل استعمال پر مشاعروں کی چھتیں اُڑ جاتی ہیں۔ ایسی

شاعری ایک دن میں پیدا نہیں ہوتی۔ پھر اگر غور سے دیکھا جائے تو جس قسم کے انسانی عناصر ہماری شاعری میں موجود رہے، ان کی نوعیت ان انسانی عناصر سے مختلف ہے جن کا استعمال ہمیں بعد کی رومانی یا سیاسی شاعری میں ملتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم اردو غزل کے انسانی عناصر بھی اس کی شعریات کی طرح متعین ہیں۔ اس مسئلے پر غور کیا جائے تو عجیب نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ غزل کا روایتی محبوب اگر جفا پیشہ ہے تو اس کے کیا معنی ہیں؟ یہ تو نہیں ہوسکتا کہ سارے پتھروں کی طرح سخت محبوب پرانے شاعروں کے حصے میں آ گئے ہوں اور سارے جامنوں کی طرح گھل جانے والے محبوب نئے شاعروں کی جھولی میں گر گئے ہوں۔ عورتیں بہر حال پہلے بھی ہوتی تھیں اور اب بھی ہیں اور مختلف مزاج رکھتی ہیں۔ پھر روایتی غزل میں ایک خاص قسم کا محبوب کیوں ملتا ہے؟ مجھے تو ایسا لگتا ہے جیسے قدیم شعریات نے اپنے مواد کو بھی شعریات ہی کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔ بہر حال اس معاشرے نے عوام میں فنی لطف اندوزی کا ایک رجحان ضرور پیدا کیا۔ اس کے برعکس جب نئے لوگوں نے پرانی شعریات کو رد کیا تو اس کے ساتھ پرانے انسانی عناصر بھی رد ہونے شروع ہوئے اور ایک وقت ایسا آ گیا جب پرانے انسانی عناصر کی جگہ نئے عناصر نے لے لی۔ اور پرانی شعریات غائب ہو کر شاعری صرف جذبات کا اظہار بن گئی۔ اس شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے عوام کو فن سے لطف اندوزی کی بجائے صرف انسانی عناصر پر تکیہ کرنا پڑا اور عوام میں فن سے لطف اُٹھانے کا جو رجحان پیدا ہوا تھا وہ سکڑ سکڑا کر رفتہ رفتہ بالکل ہی معدوم ہونے لگا۔ نئی شاعری نے یہ انسانی عناصر بھی غائب کر دیے، یا کم کر دیے یا واضح طور پر پیش کرنے کی بجائے چھپا دیے۔ اور شعریات بھی بالکل ایک نئی قسم کی پیدا کر دی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ نئی شاعری میں کوئی ایسی بات بھی باقی نہ رہی جس سے معاشرے کی اکثریت دلچسپی لے سکے۔ اب سوال یہ ہے کہ نئی شاعری معاشرے سے اپنا تعلق قائم کرنا چاہتی ہے یا نہیں، اور اگر قائم کرنا چاہتی ہے تو کیا نئی شعریات میں کوئی ایسی چیز موجود ہے یا اس میں پیدا کی جا سکتی ہے جو معاشرے کے لیے فنی لطف اندوزی کا ذریعہ بن سکے۔ بس اس سوال پر میں اس مضمون کو ختم کرتا ہوں اور چوں کہ یہ اس سلسلے کا آخری مضمون ہے، اس لیے اب تک کہی ہوئی خاص خاص باتوں کو اختصار کے ساتھ ایک بار پھر دہراتا ہوں:

(۱) نئی شاعری نامقبول شاعری ہے۔

(۲) نامقبولیت نئی شاعری کی جوہری، لازمی اور دائمی صفت ہے۔

(۳) ۳۔ نامقبولیت کے تین سبب ہیں: (۱) نئی ہیئت کا استعمال۔ (۲) نئی شعریات کا استعمال۔ (۳) انسانی عناصر کا غائب ہو جانا، کم ہو جانا یا چھپ جانا۔

(۴) نئی ہیئت کا استعمال ایک طرف معاشرے کی باطنی زندگی کے تسلسل کے انقطاع کو ظاہر کرتا ہے

تو دوسری طرف معاشرے کی طرف فن کاروں کے باغیانہ انحراف کے رویے کو ظاہر کرتا ہے۔

(۵) ۵۔ نئی شعریات کا استعمال شاعری کے فن کو بحال کرنے کی ایک محدود کوشش ہے۔ مگر یہ بیشتر خام، تقلیدی اور اجتماعی زندگی کی طرف ایک غیر ذمہ دارانہ لاتعلقی اور لاعلمی کے رویے کو ظاہر کرتی ہے۔

(۶) بحیثیت مجموعی نئی شاعری ایک ایسے طبقے کی شاعری ہے جو کچھ ایسے اثرات سے پیدا ہوئی ہے جو ہمارے اپنے نہیں ہیں اور یہ ایک ایسے انسان کی نشان دہی کر رہے ہیں جو نہ صرف اپنے معاشرتی، تہذیبی اور تاریخی تسلسل سے کٹ گیا ہے بلکہ شاید پوری انسانیت کے اس تجربے سے الگ ہو جانا چاہتا ہے جس میں اب تک جوہرِ انسانی نے اپنا اظہار کیا ہے۔

(۷) یہ نیا انسان چوں کہ تاریخی طور پر پیدا ہو گیا ہے اس لیے نئی شاعری کی تنقید اس انسان کی تنقید ہے جو اپنے اظہار کے لیے نئی شاعری پیدا کر رہا ہے، یا پیدا کرنا چاہتا ہے۔

○

# غالبؔ کی انانیت

یہ تو سبھی کہتے ہیں کہ غالبؔ کے مزاج میں انانیت تھی۔ لیکن کسی شاعر کو اس کے مزاج کی بنا پر پسند یا ناپسند کرنا بالکل ایسا ہی ہے جیسے آپ اسے لمبا یا ٹھگنا ہونے کی بنا پر مطعون کریں یا سراہیں۔ شاعری میں اصل مسئلہ مزاج کا نہیں ہوتا کیوں کہ مزاج تو حالات سے، تربیت سے، خاندانی وراثت سے جیسا بننا ہوتا ہے بن جاتا ہے اور بالعموم شاعر کے شاعر بننے سے پہلے بن جاتا ہے اور خود شاعر کو بھی اس پر قابو نہیں رہتا۔ دیکھنا تو یہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنی شاعری میں اس سے کیا کام لیا ہے۔ کیا وہ اس کی مدد سے انسانی فطرت کے کسی گوشے کو بے نقاب کرتا ہے۔ کیا اس کے پردے میں وہ اپنے دور کے کسی رجحان کی عکاسی کرتا ہے، کیا وہ اسے حقیقت کی تفتیش کا ذریعہ بناتا ہے۔ شاعر نے اگر ان میں سے کوئی بات بھی کر دی تو اپنا کام پورا کر دیا۔ اب اس کا مزاج انفرادی مسئلہ نہیں رہا، بلکہ اپنے زمانے کے لیے ایک ایسی چیز بن گیا ہے جیسے موسمی معلومات کے لیے حرارت ناپنے کا آلہ۔ آپ آلے پر یہ اعتراض تو کر سکتے ہیں کہ اس نے درجۂ حرارت ٹھیک نہیں بتایا لیکن یہ اعتراض نہیں کر سکتے کہ وہ درجۂ حرارت بتاتا ہی کیوں ہے۔ غالبؔ کی انانیت کا مطالعہ بھی ہمیں اسی نقطۂ نظر کی روشنی میں کرنا چاہیے۔ یعنی انفرادی خصوصیت کے طور پر نہیں بلکہ تہذیبی درجۂ حرارت کے پیمانے کے طور پر۔

جہاں تک میری ناقص معلومات کا تعلق ہے، غالبؔ کی انانیت کو بالعموم سراہا ہی گیا ہے۔ کچھ تو اس بنا پر کہ لوگوں کو اس میں اپنی انانیت کی آسودگی کا سامان نظر آتا ہے اور کچھ اس بنا پر کہ غالبؔ کی انانیت میں بعض لوگوں کو روایتی تہذیبی اقدار سے بغاوت کا سراغ ملتا ہے اور یہ بات انھیں اپنے مخصوص مقاصد کے لیے کارآمد معلوم ہوتی ہے۔ صرف ایک آفتاب احمد صاحب ایسے ہیں جنھوں

نے غالبؔ کی انانیت پر یہ کہہ کر تنقید کی ہے کہ وہ انانیت کی بنا پر سپردگی سے محروم ہیں۔ اس لیے بڑی عشقیہ شاعری نہیں کر سکتے۔ ذاتی طور پر مجھے ان دونوں نقطہ ہائے نظر میں ایک ناآسودگی سی محسوس ہوتی ہے۔ انانیت کو پسند کرنے والے تو مجھے یوں پسند نہیں ہیں کہ ایک تو یہ میری افتادِطبع کے خلاف ہے دوسرے میں اپنی تہذیب کی روایت سے بغاوت کو بجائے خود کوئی قابلِ قدر بات نہیں سمجھتا۔ رہ گئی آفتاب احمد صاحب کی تنقید، تو مجھے اس میں وزن، تہ داری، بصیرت اور معقولیت سب کچھ نظر آتی ہے۔ لیکن میں ان سے اور اپنے آپ سے یہ سوال کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ بلند عشقیہ تجربے یا بلند عشقیہ شاعری سے محرومی صرف غالبؔ کا المیہ ہے یا غالبؔ کے پورے دور کا؟ دوسرے لفظوں میں غالبؔ کی انانیت ان کی صرف ذاتی خصوصیت ہے یا انھوں نے اس سے کوئی غیرذاتی کام بھی لیا ہے؟

یوں انانیت تو میرؔ کے مزاج میں بھی تھی اور غالبؔ سے کم نہیں تھی بلکہ شاید عام زندگی میں غالبؔ سے زیادہ تھی۔ غالبؔ کی انانیت تو پچک بھی جاتی ہے، سودا اور سمجھوتا بھی کرتی ہے۔ لیکن میرؔ کی زندگی اس قسم کی باتوں سے پاک ہے۔ پھر میرؔ نے ایسی بلند عشقیہ شاعری کیسے کی؟ میرؔ جیسی عشقیہ سپردگی اردو شاعری میں اور کہاں ملے گی۔ مگر میرؔ کا مزاج صرف سپردگی کا نہیں ہے۔ میرؔ کی سپردگی میں بلا کا کھنچاؤ ہے۔ میرؔ نے ایسی بلند عشقیہ شاعری اس لیے نہیں کی کہ ان میں انانیت نہیں تھی۔ ایسی شاعری صرف اس لیے ہوسکی کہ انھوں نے اپنی انانیت کو اقدار کے تحفظ کا ذریعہ بنا لیا تھا۔ غالبؔ تو اپنے زمانے کی پستی کے سارے گلے شکوؤں کے باوجود زمانہ ساز بھی تھے۔ میرؔ نے تو اپنے زمانے پر تھوک دیا۔ میرؔ کی انانیت میں اتنی قوت تھی کہ وہ صرف اپنے بل پر اپنے زمانے کے خلاف کھڑے ہو سکتے تھے۔ مخالف دھارے کے رخ پر تیر سکتے تھے اور ان تمام ترغیبات اور تحریفات سے بلند ہو سکتے تھے جن کا سامنا کرنے میں غالبؔ کی بڈیاں بول گئیں۔ میرؔ کی زندگی میں جو استغنا، درویشی اور دست کشی پائی جاتی ہے کچھ لوگ اسے فراری ذہنیت کا نتیجہ کہتے ہیں۔ لیکن دراصل اس کے پیچھے اتنی زبردست قوتِ ارادی ہے کہ اس زمانے کے کسی باعمل آدمی میں نہیں تھی۔ میرؔ تو زندہ ہی اپنی انانیت سے رہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنی انانیت کا اظہار بڑے نرم اور مہذب لہجے میں کرتے ہیں:

تری چال ٹیڑھی، تری بات روکھی
تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

غالبؔ اور میرؔ میں انانیت کے ہونے یا نہ ہونے کا فرق نہیں ہے۔ انانیت تو دونوں میں تھی اور دونوں اپنے زمانے میں اپنی ذات کے بعض گوشوں سے برسرِپیکار تھے۔ فرق یہ ہے کہ میرؔ نے یہ لڑائی تہذیبی اقدار کی مدد سے لڑی۔ اس لڑائی میں میرؔ کی انفرادی قوت کے ساتھ ایک جمے جمائے معاشرے کی اعلیٰ ترین قدروں کی کمک شامل تھی۔ میرؔ نے اپنی تہذیبی قدروں کو مضبوطی سے

پکڑا اور مرکھپ کر اتنا چمکایا کہ میر کا کلام ہند اسلامی تہذیب کی سب سے زندہ دستاویز بن گیا۔ غالب کو یہ لڑائی تنہا لڑنا پڑی۔ ذوق اور مومن غالب کے ہم عصر کہلاتے ہیں۔ مگر ان کا شعور ''عصریت'' سے خالی ہے۔ یہ میں ان دونوں کی تنقیص نہیں کر رہا۔ ذوق اور مومن دونوں اس بات کا ثبوت ہیں کہ ہند اسلامی تہذیب میں ابھی اتنی جان باقی تھی کہ وہ زندگی اور زمانے کی منفی رفتار کو سنبھال لے۔ غالب اگر غالب نہ ہوتا تو اپنی تہذیب کی باطنی شکست و ریخت سے آنکھیں چرا کر ایسی مثبت شاعری کر سکتا تھا جو قدیم روایت سے ہم آہنگ ہوتی۔ لیکن غالب نے تہذیبی انتشار کی اس آندھی میں اپنا چراغ کھلی ہواؤں کی زد پر رکھ دیا۔

غالب کی شاعری میں منفی اثرات کی موجودگی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے زمانے کا سب سے سچا گواہ تھا۔ یہ جو وہ عشق اور عشق کی قدروں کا مذاق اُڑاتا ہے، جو وہ حسن پر نکتہ چینی کرتا ہے اور حریم ناز میں بھی خودنمائی سے باز نہیں رہتا، یہ جو وہ نہ صرف محبوب کو بلکہ اپنے آپ کو خدا کو بھی سونپنے کے لیے تیار نہیں ہوتا —— یہ سب باتیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ غالب نے اپنے زمانے کی حقیقی روح کو سمیٹ لیا تھا۔ تہذیب جب باطنی طور پر نشوونما کرتی ہے تو اس میں ہمیشہ وہ لوگ پیدا ہوتے ہیں جو نیچے سے اوپر اٹھتے ہیں۔ لیکن تہذیبی انحطاط کے زمانے میں اوپر سے نیچے آنے کا عمل ہوتا ہے۔ جس طرح چھلانگ لگانے والا آدمی ہمیشہ اوپر نہیں جا سکتا اسے دوسری چھلانگ لگانے کے لیے زمین پر اپنے پاؤں ٹکانے پڑتے ہیں، اسی طرح تہذیب بھی اپنے دورِ انحطاط میں نیچے اترتی ہے۔ اس زمانے میں قدروں پر باطنی یقین ختم ہو جاتا ہے، روایات فرسودہ اور باسی نظر آنے لگتی ہیں، معاشرے کے اخلاق، عقائد اور ادارے نیم جان ہو جاتے ہیں اور انھیں ازسرِنو تازگی، جان اور قوت دینے کے لیے منفی عمل سے گزرنا پڑتا ہے ایسے زمانے میں انحطاط کا کھلی آنکھ سے مطالعہ کرنا اور انحطاط کو گلے لگانا ہی سب سے بڑا تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ غالب نے نفی کے عمل کو اختیار کیا اور اس طرح ایک نئے اثبات کی طرف نیا قدم اٹھانے کا امکان پیدا کیا۔ نفی کے اس عمل میں غالب کے پاس اثبات کے لیے کچھ تھا تو صرف ایک چیز —— اس کی اپنی انانیت۔ تہذیبی خلا کے دور میں جب ہمارے پاس کچھ باقی نہ رہے اس وقت فن کار کے پاس ایک چیز باقی رہتی ہے، اس کی اپنی ذات، جہاں وہ نئی قدروں کی تخلیق کر سکتا ہے۔ ان معنوں میں غالب کی انانیت اس کے لیے تخلیقِ اقدار کا ایک ذریعہ تھی۔ وہ ایک طرف انحطاط کے عمل کو اپنے اندر محسوس کرنا چاہتا تھا اور دوسری طرف اس سے اوپر اٹھنا چاہتا تھا۔ نفی و اثبات کے اس دہرے عمل میں غالب کی حقیقی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔

غالب کی انانیت کیا ہے؟ شیخی و افراسیابی ہونا نہیں۔ یہ اس کی انانیت کی پست ترین سطح ہے، یہ انانیت کمالِ فن کا احساس بھی نہیں ہے۔ ایسے دعوے تو شعرا بہت کیا کرتے ہیں۔ یہ حسن و عشق

کے معاملات میں اکڑ تکڑ بھی نہیں ہے۔ ان معنوں میں کہ یہ اس کی بلند ترین سطح نہیں ہے۔ غالب کی انانیت اپنی بلند ترین سطح کو اس وقت چھوتی ہے جب وہ پوری کائنات کے مقابل کھڑا ہو جاتا ہے:

ہنگامۂ زبونیٔ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

اور صاف اعلان کرتا ہے کہ اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو۔ آپ نے دیکھا غالب نے اپنی انانیت کو کیا بنایا۔ اب یہ صرف غالب کے مزاج کی انانیت نہیں ہے، اب یہ حقیقت کی تفتیش کا ایک ذریعہ ہے۔

حقیقت کی تفتیش اور تخلیقِ اقدار —— یہ دو ذمہ داریاں ہیں جو غالب نے تنہا اپنے بل پر قبول کی ہیں۔ وہ بنے بنائے جوابوں سے مطمئن نہیں ہو سکتا۔ روایتی ردِ عمل کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اسے تو جو کچھ دریافت کرنا ہے اپنے تجربے سے دریافت کرنا ہے، جو کچھ پانا یا کھونا ہے اپنے عمل سے پانا کھونا ہے۔ یوں غالب اپنی انا یا ذات کو کائنات کی تمام قوتوں کے مقابل رکھتا ہے۔ خدا، انسان، کائنات سب سے غالب کا تعلق حریفانہ ہے۔ وہ چیز جسے ہم غالب کی دیدہ وری کہتے ہیں غالب کے اسی حریفانہ تعلق سے پیدا ہوئی ہے۔ اب غالب ایک فرد نہیں ہے۔ ایک تہذیب کی ذمہ داری ہے۔ غالب کے کلام میں ہمیں جس دماغی قوت کا احساس ہوتا ہے، وہ جس طرح اپنے تجربات کا تجزیہ کرتا ہے، انھیں ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھتا ہے اور پھر سب کو ملا کر ایک نقش بنانا چاہتا ہے، یہ سارے عناصر غالب کے کلام میں اسی ذمہ داری سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک بہت چوکس مدِمقابل کی طرح وہ اپنی ساری قوتوں اور کمزوریوں پر نظر رکھتا ہے۔ اسے حملہ کرنے، پیچھے ہٹنے اور حصار بندی کے سارے گر معلوم ہیں لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ شکست اس کا مقدر ہے۔ خدا سے لڑا نہیں جا سکتا اور مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔ یہاں سے اس غالب کی طرف ایک راستہ جاتا ہے جو وحدت الوجود کا قائل ہوا۔ اور عزیزو اب ہے کہتا ہوا مرا۔ آپ چاہیں تو اسے غالب کی شکست کہہ سکتے ہیں۔ لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شکست کا مطالعہ بھی کر سکتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ غالب کی انانیت کا ایک پہلو تخلیق اقدار سے متعلق ہے۔ انا جب دوسری اناؤں سے تعلق پیدا کرتی ہے تو اس سے اقدار پیدا ہوتی ہیں یعنی اس کا تعلق انسانوں کے باہمی رشتے سے ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ غالب دوسرے انسانوں کے بارے میں خوش گوار محسوسات نہیں رکھتے، انھیں اپنے سے کم تر سمجھتے ہیں اور خود ایک ایسی خیالی دنیا کا باشندہ ہونے پر فخر کرتے ہیں جس میں کسی اور انسان کا کوئی حصہ نہیں۔ اس بات میں تعریف و تنقیص کے جو پہلو بھی نکلتے ہوں، لیکن یہ ایک نامکمل بات ہے۔ دوسرے انسانوں پر غالب، کی تنقید انسان کے نامکمل ہونے کے احساس سے پیدا ہوئی ہے اور یہ احساس دوسروں تک ہی ختم نہیں ہو جاتا ہے۔ غالب انسان کے

ناکمل ہونے کا تجربہ اپنی ذات میں بھی کرتے ہیں اور یوں ہر پیکرِ تصویر انھیں نقش فریادی نظر آتا ہے۔ اس بلند سطح پر دوسرے انسانوں کی تنقید غالبؔ کے کلام میں خود اپنی تنقید بھی بن جاتی ہے۔ یہ شکستِ انا کا مقام ہے۔ اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو، کہہ کر غالبؔ نے اپنی انانیت کو جو ایک گنبدِ بے در بنایا تھا اس میں ایک شگاف پیدا ہوتا ہے۔ اب غالبؔ کی انانیت اپنی حریف بن کر خود اپنے آپ پر نکتہ چینی کرنے لگتی ہے اور غالبؔ میں وہ معروضیت پیدا ہوتی ہے جس سے وہ خارجی دنیا یا دوسرے انسانوں کے تجربے سے عبرت بھی حاصل کرتے ہیں اور آگہی بھی۔ غالبؔ کی یہی معروضیت ہے جو ان کی اقدار کو یکسر منفی ہونے سے بچا لیتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ میرؔ کی طرح نہ دوسرے انسانوں سے مکمل ہم آہنگی پیدا کر سکے نہ اپنے اندر کے عام آدمی سے۔ یہ ان کے لیے ممکن بھی نہیں تھا۔ جو کام پوری تہذیب کا ہوتا ہے اس کی توقع آپ ایک فرد سے نہیں کر سکتے۔ لیکن ہمارے لیے یہ بات اہم ہے کہ غالبؔ ہم آہنگی کے نہ ہوتے ہوئے ہم آہنگی کے فریب میں نہیں رہے۔ پروفیسر کرار حسین نے لکھا ہے کہ غالب سے پہلے انا اور غیر انا یعنی کائنات میں جو ہم آہنگی تھی وہ غالبؔ میں ٹوٹ گئی۔ غالبؔ کا کمال یہ ہے کہ وہ ہم آہنگی ٹوٹنے کے اس عمل کا سب سے بڑا مبصر ہے۔ وہ اس کا ادراک رکھتا ہے۔ اس کے کرب کو برداشت کرتا ہے اور اس صورتِ حال میں اپنی ذمہ داری کو جانتا ہے۔ یہ ذمہ داری کیا ہے؟ تہذیبی درجۂ حرارت کا صحیح اندراج۔ غالبؔ نے ہمیں صحیح صورتِ حال دکھا دی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ ایک ایسی نظر کی تلاش کرتا ہے جو زندگی کے پست و بلند، خیر و شر، نفی و اثبات کو ایک بلند سطح سے دیکھ سکے اور تضادات کی اس بازی گاہ میں ہر پہلو اور ہر رنگ سے زندگی کا اثبات کر سکے۔ غالبؔ اس تلاش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے یہ تو سخن فہم جانیں یا غالبؔ کے طرف دار۔ لیکن غالبؔ میرؔ کی طرح یہ کہہ سکے یا نہ کہہ سکے کہ، لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام۔ آفاق کی اس کارگہہ شیشہ گری کا، یہ ضرور کہتا ہے کہ:

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

(''ادھوری جدیدیت'')

○

# انسانی رشتے اور غالبؔ

یہ تو بھی کہتے ہیں کہ غالبؔ کے مزاج میں انانیت تھی۔ لیکن کسی شاعر کو اس کے مزاج کی بنا پر پسند یا ناپسند کرنا بالکل ایسا ہی ہے جیسے آپ اسے لمبا یا ٹھگنا ہونے کی بنا پر مطعون کریں یا سراہیں۔ شاعری میں اصل مسئلہ مزاج کا نہیں ہوتا کیوں کہ مزاج تو حالات سے، تربیت سے، خاندانی وراثت سے جیسا بنا ہوتا ہے بن جاتا ہے اور بالعموم شاعر کے شاعر بننے سے پہلے بن جاتا ہے اور خود شاعر کو بھی اس پر قابو نہیں رہتا۔ دیکھنا تو یہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنی شاعری میں اس سے کیا کام لیا ہے۔ کیا وہ اس کی مدد سے انسانی فطرت کے کسی گوشے کو بے نقاب کرتا ہے۔ کیا اس کے پردے میں وہ اپنے دور کے کسی رجحان کی عکاسی کرتا ہے، کیا وہ اسے حقیقت کی تفتیش کا ذریعہ بناتا ہے۔ شاعر نے اگر ان میں سے کوئی بات بھی کردی تو اپنا کام پورا کردیا۔ اب اس کا مزاج انفرادی مسئلہ نہیں رہا، بلکہ اپنے زمانے کے لیے ایک ایسی چیز بن گیا ہے جیسے موسمی معلومات کے لیے حرارت ناپنے کا آلہ۔ آپ آلے پر یہ اعتراض تو کرسکتے ہیں کہ اس نے درجۂ حرارت ٹھیک نہیں بتایا لیکن یہ اعتراض نہیں کرسکتے کہ وہ درجۂ حرارت بتاتا ہی کیوں ہے۔ غالبؔ کی انانیت کا مطالعہ بھی ہمیں اسی نقطۂ نظر کی روشنی میں کرنا چاہیے۔ یعنی انفرادی خصوصیت کے طور پر نہیں بلکہ تہذیبی درجۂ حرارت کے پیمانے کے طور پر۔

جہاں تک میری ناقص معلومات کا تعلق ہے، غالبؔ کی انانیت کو بالعموم سراہا ہی گیا ہے۔ کچھ تو اس بنا پر کہ لوگوں کو اس میں اپنی انانیت کی آسودگی کا سامان نظر آتا ہے اور کچھ اس بنا پر کہ غالبؔ کی انانیت میں بعض لوگوں کو روایتی تہذیبی اقدار سے بغاوت کا سراغ ملتا ہے اور یہ بات انھیں اپنے مخصوص مقاصد کے لیے کارآمد معلوم ہوتی ہے۔ صرف ایک آفتاب احمد صاحب ایسے ہیں جنھوں

نے غالبؔ کی انانیت پر یہ کہہ کر تنقید کی ہے کہ وہ انانیت کی بنا پر سپردگی سے محروم ہیں۔ اس لیے بڑی عشقیہ شاعری نہیں کر سکتے۔ ذاتی طور پر مجھے ان دونوں نقطہ ہائے نظر میں ایک ناآسودگی سی محسوس ہوتی ہے۔ انانیت کو پسند کرنے والے تو مجھے یوں پسند نہیں ہیں کہ ایک تو یہ میری افتادِ طبع کے خلاف ہے دوسرے میں اپنی تہذیب کی روایت سے بغاوت کو بجائے خود کوئی قابلِ قدر بات نہیں سمجھتا۔ رہ گئی آفتاب احمد صاحب کی تنقید، تو مجھے اس میں وزن، تہ داری، بصیرت اور معقولیت سب کچھ نظر آتی ہے۔ لیکن میں ان سے اور اپنے آپ سے یہ سوال کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ بلند عشقیہ تجربے یا بلند عشقیہ شاعری سے محرومی صرف غالبؔ کا المیہ ہے یا غالبؔ کے پورے دور کا؟ دوسرے لفظوں میں غالبؔ کی انانیت ان کی صرف ذاتی خصوصیت ہے یا انھوں نے اس سے کوئی غیر ذاتی کام بھی لیا ہے؟

یوں انانیت تو میرؔ کے مزاج میں بھی تھی اور غالبؔ سے کم نہیں تھی بلکہ شاید عام زندگی میں غالبؔ سے زیادہ تھی۔ غالبؔ کی انانیت تو پچک بھی جاتی ہے، سودا اور سمجھوتا بھی کرتی ہے۔ لیکن میرؔ کی زندگی اس قسم کی باتوں سے پاک ہے۔ پھر میرؔ نے ایسی بلند عشقیہ شاعری کیسے کی؟ میرؔ جیسی عشقیہ سپردگی اردو شاعری میں اور کہاں ملے گی۔ مگر میرؔ کا مزاج صرف سپردگی کا نہیں ہے۔ میرؔ کی سپردگی میں بلا کا کھنچاؤ ہے۔ میرؔ نے ایسی بلند عشقیہ شاعری اس لیے نہیں کی کہ ان میں انانیت نہیں تھی۔ ایسی شاعری صرف اس لیے ہو سکی کہ انھوں نے اپنی انانیت کو اقدار کے تحفظ کا ذریعہ بنا لیا تھا۔ غالبؔ تو اپنے زمانے کی پستی کے سارے گلے شکوؤں کے باوجود زمانہ ساز بھی تھے۔ میرؔ نے تو اپنے زمانے پر تھوک دیا۔ میرؔ کی انانیت میں اتنی قوت تھی کہ وہ صرف اپنے بل پر اپنے زمانے کے خلاف کھڑے ہو سکتے تھے۔ مخالف دھارے کے رخ پر تیر سکتے تھے اور ان تمام ترغیبات اور تحریفات سے بلند ہو سکتے تھے جن کا سامنا کرنے میں غالبؔ کی ہڈیاں بول گئیں۔ میرؔ کی زندگی میں جو استغنا، درویشی اور دست کشی پائی جاتی ہے کچھ لوگ اسے فراری ذہنیت کا نتیجہ کہتے ہیں۔ لیکن دراصل اس کے پیچھے اتنی زبردست قوتِ ارادی ہے کہ اس زمانے کے کسی باعمل آدمی میں نہیں تھی۔ میرؔ تو زندہ ہی اپنی انانیت سے رہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنی انانیت کا اظہار بڑے نرم اور مہذب لہجے میں کرتے ہیں:

تری چال ٹیڑھی، تری بات روکھی
تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

غالبؔ اور میرؔ میں انانیت کے ہونے یا نہ ہونے کا فرق نہیں ہے۔ انانیت تو دونوں میں تھی اور دونوں اپنے زمانے میں اپنی ذات کے بعض گوشوں سے برسرِ پیکار تھے۔ فرق یہ ہے کہ میرؔ نے یہ لڑائی تہذیبی اقدار کی مدد سے لڑی۔ اس لڑائی میں میرؔ کی انفرادی قوت کے ساتھ ایک جمے جمائے معاشرے کی اعلیٰ ترین قدروں کی کمک شامل تھی۔ میرؔ نے اپنی تہذیبی قدروں کو مضبوطی سے

پکڑا اور مرکھپ کر اتنا چمکایا کہ میرؔ کا کلام ہند اسلامی تہذیب کی سب سے زندہ دستاویز بن گیا۔ غالبؔ کو یہ لڑائی تنہا لڑنا پڑی۔ ذوقؔ اور مومنؔ غالبؔ کے ہم عصر کہلاتے ہیں۔ مگر ان کا شعور ''عصریت'' سے خالی ہے۔ یہ میں ان دونوں کی تنقیص نہیں کر رہا۔ ذوقؔ اور مومنؔ دونوں اس بات کا ثبوت ہیں کہ ہند اسلامی تہذیب میں ابھی اتنی جان باقی تھی کہ وہ زندگی اور زمانے کی منفی رفتار کو سنبھال لے۔ غالبؔ اگر غالبؔ نہ ہوتا تو اپنی تہذیب کی باطنی شکست وریخت سے آنکھیں چرا کر ایسی مثبت شاعری کر سکتا تھا جو قدیم روایت سے ہم آہنگ ہوتی۔ لیکن غالبؔ نے تہذیبی انتشار کی اس آندھی میں اپنا چراغ کھلی ہواؤں کی زد پر رکھ دیا۔

غالبؔ کی شاعری میں منفی اثرات کی موجودگی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے زمانے کا سب سے سچا گواہ تھا۔ یہ جو وہ عشق اور عشق کی قدروں کا مذاق اُڑاتا ہے، جو وہ حسن پر نکتہ چینی کرتا ہے اور حریم ناز میں بھی خودنمائی سے باز نہیں رہتا، یہ جو وہ نہ صرف محبوب کو بلکہ اپنے آپ کو خدا کو بھی سوچنے کے لیے تیار نہیں ہوتا — یہ سب باتیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ غالب نے اپنے زمانے کی حقیقی روح کو سمیٹ لیا تھا۔ تہذیب جب باطنی طور پر نشوونما کرتی ہے تو اس میں ہمیشہ وہ لوگ پیدا ہوتے ہیں جو نیچے سے اوپر اٹھتے ہیں۔ لیکن تہذیبی انحطاط کے زمانے میں اوپر سے نیچے آنے کا عمل ہوتا ہے۔ جس طرح چھلانگ لگانے والا آدمی ہمیشہ اوپر نہیں جا سکتا اسے دوسری چھلانگ لگانے کے لیے زمین پر اپنے پاؤں ٹکانے پڑتے ہیں، اسی طرح تہذیب بھی اپنے دورِ انحطاط میں نیچے اترتی ہے۔ اس زمانے میں قدروں پر باطنی یقین ختم ہو جاتا ہے، روایات فرسودہ اور باسی نظر آنے لگتی ہیں، معاشرے کے اخلاق، عقائد اور ادارے نیم جان ہو جاتے ہیں اور انھیں ازسرنو تازگی، جان اور قوت دینے کے لیے منفی عمل سے گزارنا پڑتا ہے ایسے زمانے میں انحطاط کا کھلی آنکھ سے مطالعہ کرنا اور انحطاط کو گلے لگانا ہی سب سے بڑا تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ غالبؔ نے نفی کے عمل کو اختیار کیا اور اس طرح ایک نئے اثبات کی طرف نیا قدم اٹھانے کا امکان پیدا کیا۔ نفی کے اس عمل میں غالبؔ کے پاس اثبات کے لیے کچھ تھا تو صرف ایک چیز — اس کی اپنی انانیت۔ تہذیبی خلا کے دور میں جب ہمارے پاس کچھ باقی نہ رہے اس وقت فن کار کے پاس ایک چیز باقی رہتی ہے، اس کی اپنی ذات، جہاں وہ نئی قدروں کی تخلیق کر سکتا ہے۔ ان معنوں میں غالبؔ کی انانیت اس کے لیے تخلیقِ اقدار کا ایک ذریعہ تھی۔ وہ ایک طرف انحطاط کے عمل کو اپنے اندر محسوس کرنا چاہتا تھا اور دوسری طرف اس سے اوپر اٹھنا چاہتا تھا۔ نفی واثبات کے اس دہرے عمل میں غالب کی حقیقی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔

غالبؔ کی انانیت کیا ہے پختگی و افراسیابی ہونا نہیں۔ یہ اس کی انانیت کی پست ترین سطح ہے، یہ انانیت کمالِ فن کا احساس بھی نہیں ہے۔ ایسے دعوے تو شعرا بہت کیا کرتے ہیں۔ یہ حسن و عشق

کے معاملات میں اکڑ تکڑ بھی نہیں ہے۔ ان معنوں میں کہ یہ اس کی بلند ترین سطح نہیں ہے۔ غالب کی انانیت اپنی بلند ترین سطح کو اس وقت چھوتی ہے جب وہ پوری کائنات کے مقابل کھڑا ہو جاتا ہے:

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

اور صاف اعلان کرتا ہے کہ اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو۔ آپ نے دیکھا غالب نے اپنی انانیت کو کیا بنایا۔ اب یہ صرف غالب کے مزاج کی انانیت نہیں ہے، اب یہ حقیقت کی تفتیش کا ایک ذریعہ ہے۔

حقیقت کی تفتیش اور تخلیقِ اقدار —— یہ دو ذمہ داریاں ہیں جو غالب نے تنہا اپنے بل پر قبول کی ہیں۔ وہ بنے بنائے جوابوں سے مطمئن نہیں ہو سکتا۔ روایتی ردِّ عمل کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اسے تو جو کچھ دریافت کرنا ہے اپنے تجربے سے دریافت کرنا ہے، جو کچھ پانا یا کھونا ہے اپنے عمل سے پانا کھونا ہے۔ یوں غالب اپنی انا یا ذات کو کائنات کی تمام قوتوں کے مقابل رکھتا ہے۔ خدا، انسان، کائنات سب سے غالب کا تعلق حریفانہ ہے۔ وہ چیز جسے ہم غالب کی دیدہ وری کہتے ہیں غالب کے اسی حریفانہ تعلق سے پیدا ہوئی ہے۔ اب غالب ایک فرد نہیں ہے۔ ایک تہذیب کی ذمہ داری ہے۔ غالب کے کلام میں ہمیں جس دماغی قوت کا احساس ہوتا ہے، وہ جس طرح اپنے تجربات کا تجزیہ کرتا ہے، انھیں ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھتا ہے اور پھر سب کو ملا کر ایک نقش بنانا چاہتا ہے، یہ سارے عناصر غالب کے کلام میں اسی ذمہ داری سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک بہت چوکس مدِمقابل کی طرح وہ اپنی ساری قوتوں اور کم زوریوں پر نظر رکھتا ہے۔ اسے حملہ کرنے، پیچھے ہٹنے اور حصار بندی کے سارے گر معلوم ہیں لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ شکست اس کا مقدر ہے۔ خدا سے لڑا نہیں جا سکتا اور مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔ یہاں سے اس غالب کی طرف ایک راستہ جاتا ہے جو وحدت الوجود کا قائل ہوا۔ اور عزیز واب ہے کہتا ہوا مرا۔ آپ چاہیں تو اسے غالب کی شکست کہہ سکتے ہیں۔ لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شکست کا مطالعہ بھی کر سکتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ غالب کی انانیت کا ایک پہلو تخلیق اقدار سے متعلق ہے۔ انا جب دوسری اناؤں سے تعلق پیدا کرتی ہے تو اس سے اقدار پیدا ہوتی ہیں یعنی اس کا تعلق انسانوں کے باہمی رشتے سے ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ غالب دوسرے انسانوں کے بارے میں خوش گوار محسوسات نہیں رکھتے، انھیں اپنے سے کم تر سمجھتے ہیں اور خود ایک ایسی خیالی دنیا کا باشندہ ہونے پر فخر کرتے ہیں جس میں کسی اور انسان کا کوئی حصہ نہیں۔ اس بات میں تعریف و تنقیص کے جو پہلو بھی نکلتے ہوں، لیکن یہ ایک نامکمل بات ہے۔ دوسرے انسانوں پر غالب، کی تنقید انسان کے نامکمل ہونے کے احساس سے پیدا ہوئی ہے اور یہ احساس دوسروں تک ہی ختم نہیں ہو جاتا ہے۔ غالب انسان کے

نامکمل ہونے کا تجربہ اپنی ذات میں بھی کرتے ہیں اور یوں ہر پیکرِ تصویر انھیں نقش فریادی نظر آتا ہے۔ اس بلند سطح پر دوسرے انسانوں کی تنقید غالب کے کلام میں خود اپنی تنقید بھی بن جاتی ہے۔ یہ شکستِ انا کا مقام ہے۔ اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو، کہہ کر غالب نے اپنی انانیت کو جو ایک گنبدِ بے در بنایا تھا اس میں ایک شگاف پیدا ہوتا ہے۔ اب غالب کی انانیت اپنی حریف بن کر خود اپنے آپ پر نکتہ چینی کرنے لگتی ہے اور غالب میں وہ معروضیت پیدا ہوتی ہے جس سے وہ خارجی دنیا یا دوسرے انسانوں کے تجربے سے عبرت بھی حاصل کرتے ہیں اور آگہی بھی۔ غالب کی یہی معروضیت ہے جو ان کی اقدار کو یکسر منفی ہونے سے بچالیتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ میر کی طرح نہ دوسرے انسانوں سے مکمل ہم آہنگی پیدا کرسکے نہ اپنے اندر کے عام آدمی سے۔ یہ ان کے لیے ممکن بھی نہیں تھا۔ جو کام پوری تہذیب کا ہوتا ہے اس کی توقع آپ ایک فرد سے نہیں کرسکتے۔ لیکن ہمارے لیے یہ بات اہم ہے کہ غالب ہم آہنگی کے نہ ہوتے ہوئے ہم آہنگی کے فریب میں نہیں رہے۔ پروفیسر کرار حسین نے لکھا ہے کہ غالب سے پہلے انا اور غیر انا یعنی کائنات میں جو ہم آہنگی تھی وہ غالب میں ٹوٹ گئی۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ ہم آہنگی ٹوٹنے کے اس عمل کا سب سے بڑا مبصر ہے۔ وہ اس کا ادراک رکھتا ہے۔ اس کے کرب کو برداشت کرتا ہے اور اس صورتِ حال میں اپنی ذمہ داری کو جانتا ہے۔ یہ ذمہ داری کیا ہے؟ تہذیبی درجۂ حرارت کا صحیح اندراج۔ غالب نے ہمیں صحیح صورتِ حال دکھا دی ہے بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ ایک ایسی نظر کی تلاش کرتا ہے جو زندگی کے پست و بلند، خیر و شر، نفی و اثبات کو ایک بلند سطح سے دیکھ سکے اور تضادات کی اس بازی گاہ میں ہر پہلو اور ہر رنگ سے زندگی کا اثبات کرسکے۔ غالب اس تلاش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے یہ تو سخن فہم جانیں یا غالب کے طرف دار۔ لیکن غالب میر کی طرح یہ کہہ سکے یا نہ کہہ سکے کہ، لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام۔ آفاق کی اس کارگہہ شیشہ گری کا، یہ ضرور کہتا ہے کہ:

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی
تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

(''ادھوری جدیدیت'')

○

# میرزا یگانہ کی شاعری

یگانہ صاحب کے انتقال پر ایک تعزیتی نوٹ لکھتے ہوئے میں نے ان کی شاعرانہ اہمیت اور قدر و قیمت کے بارے میں بھی اپنے تاثرات قلم بند کرنے کی کوشش کی تھی۔ اُس موقعے پر میں نے لکھا تھا کہ اردو شاعری کی محدود و مختصر دنیا میں بیسویں صدی کے بعض بنیادی مسائل کی تفہیم اور ان کا حسیاتی ادراک یگانہ کے مطالعے کے بغیر نہیں ہوسکتا۔ اب کم و بیش چوتھائی صدی کے بعد اپنی اس رائے کو دوبارہ دیکھتے ہوئے میں نے کئی سوالوں پر غور کیا۔ کیا یہ رائے یگانہ کی شاعری کو ان کے دیگر معاصرین اور ان کے بعد آنے والے شعرا کی موجودگی کا احساس کیے بغیر دی گئی تھی یا ان کے تقابل میں بھی اس رائے کی کوئی اہمیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں کیا ہم فانی، اصغر، جگر، جوش، فیض، میراجی اور راشد کے باوجود یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیسویں صدی کے جن مسائل کو یگانہ نے چھوا، انھیں کسی اور شاعر نے ہاتھ نہیں لگایا۔

یہ سوال یگانہ سے پہلے اقبال اور یگانہ کے بعد فراق کی موجودگی میں اور زیادہ اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ میرے نزدیک چوں کہ کسی شاعر کا حقیقی تجزیہ تقابلی مطالعے ہی کے ذریعے ممکن ہے، اس لیے یہ سوالات میرے لیے اور زیادہ اہم بن جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے غور کرتے ہوئے میں نے یگانہ کی شاعری کو ازسرِنو دیکھا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ یگانہ کے ہاں معاصر زندگی کی جو مخصوص روح کارفرما ہے وہ ہمیں نہ اقبال میں ملتی ہے نہ فراق میں۔ فیض، راشد اور میراجی بیسویں صدی سے زیادہ متاثر ہونے کے باوجود بھی اس کے مرکزی مسائل کو اس طرح نہیں دیکھتے، جس طرح یگانہ نے انھیں دیکھا ہے۔ یہ عجیب بات ہے کہ اس زاویے سے انھیں دیکھتے ہوئے مجھے بار بار ان کے

معاصرین اور بعد میں آنے والوں کی بجائے غالبؔ کی طرف لوٹنا پڑا۔ غالبؔ اردو کا وہ واحد شاعر ہے جس میں ہمیں وہ روح کارفرما نظر آتی ہے جس کا اظہار بعد میں یگانہ کی شاعری میں ہوتا ہے۔

میں نے اپنے ایک مضمون میں جو یگانہ صاحب کی زندگی میں، لکھا گیا تھا اور ماہ نامہ ''ساقی'' کے ۱۹۵۱ء کے سال نامے میں شائع ہوا تھا، یگانہ اور غالبؔ کی اس مماثلت پر روشنی ڈالی تھی اور غالبؔ سے یگانہ کے لاگ اور لگاؤ کو اسی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ اس مضمون کو دوبارہ پڑھتے ہوئے مجھے احساس ہوا کہ میں اگر یگانہ پر دوبارہ بھی کچھ لکھوں تو اس میں چند ضمنی باتوں کے علاوہ بنیادی طور پر کوئی اضافہ نہیں کرسکوں گا۔

ایک بات جو میں بہ طور خاص کہنا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے کہ اردو کی بیشتر شاعری کے مقابلے پر جب ہم یگانہ کو پڑھتے ہیں تو ہمیں احساس ہوتا ہے کہ یگانہ کے ہاں وہ فرد جس کی ابتدا غالبؔ کی شاعری میں ہوئی تھی، اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لیتا ہے اور اس کے ساتھ ہی انسانی زندگی کے مرکزی سوالات اپنی صورت گری کے ایک نئے مرحلے سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ یہ فرد، جس کا ذکر میں نے غالبؔ کے حوالے سے کیا ہے، ہماری شاعری میں روایتی تہذیب کی شکست و ریخت سے پیدا ہوا اور ہم اپنے زمانے تک آتے آتے اسے اس کے پورے قد و قامت میں دیکھ سکتے ہیں۔ یہ روسو کا وہ انسان ہے جو آزاد پیدا ہوا تھا مگر ہر جگہ زنجیروں میں جکڑا ہوا تھا۔ روسو کے بعد کی پوری تاریخ اس انسان کی آزادی کی تاریخ ہے۔ بیسویں صدی میں ہم اس انسان کو دو مختلف پس منظروں کے درمیان دیکھتے ہیں۔ ایک طرف یہ انسان سرمایہ دارانہ نظام میں قدیم روایات اور تہذیبوں کو توڑتا ہے اور اُن کے مذہبی، اخلاقی، معاشرتی، سیاسی اور معاشی اوضاع کو مسترد کر کے بالآخر تنہائی، احساسِ مغائرت، مکمل منفیت اور زندگی کی مہملیت سے دوچار ہوتا نظر آتا ہے اور دوسری طرف اشتراکی نظام میں ایک نئی جبریت اور خارجی تنظیم کے ایک دباؤ کا سامنا کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

غالبؔ کی شاعری میں ہمیں اس انسان کی چند ایسی جھلکیاں نظر آتی ہیں جن کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ غالبؔ کے تخیل نے اس وقت کس طرح دیکھ لیا تھا جب ہمارے یہاں یہ انسان ابھی تاریخ کی گود ہی میں تھا۔ بعد میں یگانہ ہمیں کئی آگے کی منزلیں دکھاتے نظر آتے ہیں اور جن چیزوں کو ہم غالبؔ کے ہاں چند اشاروں کی صورت میں دیکھتے ہیں وہ یگانہ کے ہاں تفصیلی رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ غالب اور یگانہ دونوں کے ہاں یہ انسان مروجہ مذہبی، اخلاقی اور تہذیبی اقدار سے لڑنے اور ان کی صداقت کو از سرِ نو دریافت کرنے کے عمل میں مبتلا نظر آتا ہے۔ غالبؔ اور یگانہ دونوں کے ہاں صداقت کا آخری معیار ان کا ذاتی تجربہ ہے اور دونوں اپنی انا کے ذریعے اپنے وجود کو حقیقت کے مقابل رکھ کر دیکھتے اور ان کے ذریعے ایک نئے انکار اور نئے اثبات کی بنیاد رکھتے نظر آتے ہیں۔

غالبؔ کے یہاں اقدار کی تخریب اور نفی کا عمل اتنا زیادہ نمایاں نہیں ہے جتنا یگانہ کے ہاں ہے۔ اس کے علاوہ آخر آخر غالبؔ تعمیر کی نئی بنیادوں تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ جب کہ یگانہ تخریب کے مرحلے میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ ساری باتیں اختصار لیکن وضاحت کے ساتھ آپ کو اس مضمون میں مل جائیں گی جو میرے اس نوٹ کے ساتھ ذیل میں شائع کیا جا رہا ہے۔

آخر میں صرف ایک بات اور کہوں گا کہ میرے نزدیک جدید شاعری اگر بیسویں صدی کی حقیقی روح کو جذب کرتے ہوئے آگے بڑھنا چاہتی ہے تو اسے یگانہ اور غالبؔ کو اپنی روح میں اتارنا پڑے گا اور تخریب کے اس زہر کو پینا پڑے گا جس کو رومانی جذبات پرستی نے ہماری نظروں سے اوجھل کر دیا ہے۔

O

یگانہ صاحب کو ان کی خود پرستی نے مشہور کم کیا اور بدنام زیادہ۔ یہ خود پرستی ''آیات وجدانی'' کے دیباچہ نگار کے بیان کے مطابق اہلِ لکھنؤ کے بے جا غرور، کم نظری اور حسد شعاری کی پیدا کردہ ہے۔ لیکن ہمیں ان کی شاعرانہ شخصیت کے متعلق بیرونی شواہد کی تلاش میں زیادہ وقت صرف نہیں کرنا چاہیے، اس لیے کہ ضروری نہیں ہے کہ ایک فن کار اپنی تخلیقات میں بھی ہو بہو وہی ہو جو وہ اپنی عام زندگی میں نظر آتا ہے۔ فن کار کی عام شخصیت، اپنی عام زندگی میں جو تجربات کرتی ہے، فن کار کا تخیل اسے کچھ سے کچھ بنا دیتا ہے۔ یگانہ صاحب کی ذاتی خود پرستی اور ان کی شاعرانہ خود پرستی، دو الگ الگ چیزیں ہیں اور ان دونوں کی الگ الگ قدر و قیمت ہے۔ کوئلے اور ہیرے دونوں میں اصل جزو کاربن ڈائی آکسائڈ کا ہوتا ہے۔ لیکن کوئلے کو کوئلہ کہا جاتا ہے اور ہیرے کو ہیرا۔ ممکن ہے کہ یگانہ صاحب کی ذاتی خود پرستی کی مذمت کے لیے مختلف جواز تلاش کرنے کی ضرورت پڑے۔ لیکن ان کی شاعرانہ خود پرستی کسی جواز کی محتاج نہیں۔ اس لیے کہ اسی خود پرستی نے یگانہ صاحب کو ان شاعروں کی فہرست میں شامل کر دیا ہے جو حسن، حقیقت اور ضمیر کے مروّجہ تصورات کو قبول نہ کر کے نئے جہانِ اقدار کی تلاش میں نکلتے ہیں یا کم از کم مروّجہ اقدار کے ناقابلِ اطمینان ہونے کا اعلان کر کے ان کے خلاف بغاوت کرتے ہیں اور اپنے بعد آنے والوں کے لیے نئے جہانِ اقدار کو ڈھونڈ نکالنے کے کام میں آسانیاں فراہم کر جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے یگانہ صاحب مزاجاً ''غالبی'' ہیں۔ کیوں کہ اردو شاعری میں یگانہ صاحب سے پہلے غالبؔ ہی وہ واحد شخصیت ہے، جس نے مروّجہ اقدار سے بغاوت کی اور حسن، ضمیر اور صداقت کے متعلق نئے تصورات کی تخلیق کی کوشش کی اور میرے خیال میں غالبؔ کے متعلق یگانہ صاحب کے حریفانہ رویے کی وجہ بھی یہی ہے۔ وہ اپنے تجربات اور غالبؔ کے تجربات میں تو مطابقت دیکھتے ہیں، لیکن ان کا دعویٰ یہ ہے کہ غالبؔ ان تجربات کے فن کارانہ اظہار

میں ان کے برابر نہیں، یا کم از کم غالبؔ اور ان کی حیثیت مساوی ہے:

صلح کر لو یگانہ غالبؔ سے
وہ بھی استاد تم بھی اک استاد

''آیات وجدانی'' کے دیباچے میں یگانہ صاحب کی غالبؔ شکنی کا جواز یہ کہہ کر پیش کیا گیا ہے کہ غالبؔ کے مرتبے سے نا آشنا لوگ جھوٹ موٹ غالبؔ کی تعریفیں کیا کرتے ہیں اور خواہ مخواہ آتشؔ پر منہ آیا کرتے ہیں اور حالاں کہ یگانہ صاحب غالبؔ کے بھی معتقد تھے، مگر وہ آتشؔ کے فدائیوں میں ہیں۔ اس لیے مقامی ضرورتوں نے مجبور کیا کہ ''غالبؔ کی حقیقت بھی واضح کر دی جائے۔'' مجھے معلوم نہیں کہ اس بیان سے یگانہ صاحب کہاں تک متفق ہیں اور غالبؔ شکنی کا جواز فراہم کرنے میں ان کا استدلال کیا ہے۔ مگر مجھے اس بیان کے قبول کرنے میں بوجوہ انکار ہے۔ اولاً یہ کوئی انصاف نہیں ہے کہ نافہم غالب پرستوں کی حرکات کی سزا غالبؔ کو ملے۔ دوسرے اس بیان سے غالبؔ کے متعلق یگانہ صاحب کے اس ذاتی حریفانہ رویے پر کچھ روشنی نہیں پڑتی، جس کا اظہار انھوں نے یوں کیا ہے:

غالب اور میرزا یگانہ کا
آج کیا فیصلہ کرے کوئی

اور تیسری وجہ تو اتنی اہم ہے کہ اگر یگانہ صاحب خود اس بیان کی بااصرار تصدیق کریں تو بھی میں اسے تسلیم کرنے سے انکار ہی کرتا رہوں گا۔ وجہ یہ ہے کہ اس بیان سے یگانہ صاحب کے مزاج کے متعلق ہمیں بجز اس کے اور کچھ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ زیادہ سے زیادہ ''خدائی فوج دار'' بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ حالاں کہ یگانہ صاحب کی شاعرانہ ذہنیت پر اس مسئلے کا جس طرح اثر پڑا ہے اور وہ جس طرح اپنی شاعری میں بار بار غالب اور اپنے موازنے کی طرف لوٹ آتے ہیں، وہ کم از کم اس کا تو اظہار کرتا ہی ہے کہ غالبؔ سے ان کی لاگ سطحی اور صرف بیرونی واقعات کی پیدا کردہ نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق خود ان کی اپنی شاعرانہ شخصیت سے بہت گہرا ہے۔ آگے چل کر میں دکھاؤں گا کہ اپنے مزاج اور تجربات کے لحاظ سے وہ غالبؔ کے کتنے مشابہ ہیں۔

غالبؔ کے علاوہ اردو کے دوسرے شاعر اور وہ بھی وہ شاعر، جو چند محسوسات یا جذبات کی عکاسی یا ان کی مختلف صورتوں کے بیان میں اُلجھ کر نہیں رہ جاتے، بلکہ انسانی زندگی کو بحیثیت مجموعی سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، انفرادیت و اجتماعیت کی کش مکش میں باوجود اپنی تمام محرومیوں، ناکامیوں اور مایوسیوں کے مروّجہ اقدار سے بغاوت اور حسن، ضمیر اور صداقت کے ان وسیع تر تصورات کی تلاش نہیں کرتے جو فرد و جماعت کی کش مکش کو یقیناً کم کرسکیں، بلکہ بالعموم مرکھپ کر اپنی ذات ہی کو، مروّجہ اقدار سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش میں مصروف رہتے ہیں۔ ان کے یہاں وہ ''تخریبی جذبہ''

نہیں ملتا جو عمارت کی کہنگی اور خامی کو دیکھ کر اس کی بنیاد کو ویران کر دینے کے خیال کی طرف لے جاتا ہے۔ غالبؔ اس تخریبی جذبے کے پہلے شاعر ہیں۔ ان کے تجربات نے انھیں مروّجہ اقدار کے ناقابلِ قبول ہونے کا یقین دلا دیا ہے اور ہر وقت وہ اس بنیادی مسئلے سے الجھتے رہتے ہیں کہ اس بکھری ہوئی، منتشر اور بعض اوقات تکلیف دہ حد تک بے معنی زندگی میں ان کی اپنی ذات کی کیا حیثیت ہے اور زندگی کی تنظیم کس طرح کی جا سکتی ہے اور اس میں کس طرح ''معنی'' پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ وہ تنہا صرف و محض اپنی شخصیت اور اس کے تجربات کے بل بوتے پر ان مسائل کو حل کرنا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں ان کے یہاں ہر چیز کی قدر و قیمت کو پرکھنے کی واحد کسوٹی ان کی اپنی ذات اور ان کے اپنے تاثرات ہی رہ جاتے ہیں:

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال
حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

یگانہؔ صاحب کے یہاں بھی یہی تخریبی جذبہ عمل کرتا نظر آتا ہے۔ وہ بھی غالبؔ کی طرح مروّجہ اقدار سے بغاوت کرتے ہیں اور اس بغاوت کے تمام پہلوؤں کی جھلکیاں ہمیں ان کی شاعری میں دکھائی دیتی ہیں۔ غالبؔ کے مقابلے میں ان کے تجربات محدود ضرور ہیں (جس کے متعلق آگے چل کر بحث کروں گا) مگر اپنے تجربات کے متعلق ان کا بیان، غالبؔ سے زیادہ مکمل اور منظم ہے۔ وہ اپنے تجربات کی کسی کڑی کو چھوڑتے نہیں۔ ہم اگر غالبؔ کے ذہنی سفر کی تمام منزلوں کو بیان کرنا چاہیں تو ہمیں ان کی شاعری کے باہر دوسرے شواہد بھی ڈھونڈنے پڑیں گے۔ لیکن یگانہؔ صاحب کے یہاں اس کی ضرورت نہیں پڑے گی اور ہمیں ان کی شاعری میں ہر اس منزل کی جھلک مل جائے گی جو اُن کی گزرگاہ بن چکی ہے۔ اس سلسلے میں غزلوں کے مختلف اشعار کے علاوہ ان کی ایک مثلث کا مطالبہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جس میں انھوں نے اپنے ذہنی تجربات کا تقریباً مکمل اظہار کر دیا ہے:

اُمید و بیم میں کٹے تو کیا مزا شباب کا
ہوائے دہر دیتی ہے پیام انقلاب کا
اُلٹ نہ جائے ناگہاں ورق مری کتاب کا

کسی کی کیا مجال ہے جو چرخِ پیر سے لڑے
اُمنڈ رہا ہے ابرِ غم نہ جانے کب برس پڑے
رُندھا ہوا ہے چار سمت بادل انقلاب کا

ہوائے تند دِل جلوں کے دِل کو روندتی ہے کیا
قفس پہ میرے بے دھڑک یہ برق کوندتی ہے کیا

چلے گا بے دِلوں سے کچھ نہ زورِ اضطراب کا

نہ مبتدا کی کچھ خبر، نہ کچھ خبر کا مبتدا
دِل شکستہ گم ہوا تو پھر کہاں کا سلسلہ

یہی وَرق نکل گیا تو مول کیا کتاب کا

نگاہِ تشنہ کام میں حرام بھی حلال ہے
نہ کوئی اَمر ممتنع نہ کوئی شے محال ہے

فریب مجھ سے پوچھیے کرشمۂ سراب کا

پکارنے سے کام ہے، پکارتا ہوں بار بار
دیارِ حسن میں ہو یاس کیوں کوئی اُمیدوار

جواب بے صواب یا جوابِ باصواب کا

اس مثلث میں چھ بند ہیں اور ہر بند میں بظاہر الگ الگ مضمون ہے۔ لیکن ان مضامین کو حرکت کی ایک رو ایک دوسرے سے منسلک کیے ہوئے ہے۔ اس حرکت کو یگانہ صاحب نے مثلث کی تکنیک استعمال کر کے ظاہر کیا ہے، جس میں ہر شعر اپنی جگہ مکمل نہیں ہوتا، بلکہ ایک تیسرے مصرعے کی مدد سے اپنا سلسلہ دوسرے شعر سے ملا دیتا ہے۔ مثلث کی تکنیک کے استعمال کے علاوہ یگانہ صاحب نے یہ کوشش بھی کی ہے کہ اپنے تجربات کو ترتیب وار بیان کریں تا کہ ان کی بے ترتیبی، ان کے خیال کی حرکت کو منقطع نہ کر دے۔ پہلے بند میں انھوں نے جذبۂ تشکیک کا اظہار کیا ہے جو اپنی ابتدائی صورت میں اپنی زندگی سے بے اطمینانی کا شخصی تجربہ ہے۔ دوسرے بند میں یہ شخصی تجربہ عمومیت اختیار کر لیتا ہے یعنی وہ بحیثیتِ مجموعی زندگی میں فن کے معدوم ہو جانے کا اظہار کرتے ہیں اور یہ دکھاتے ہیں کہ کسی میں ہمت باقی نہیں رہی ہے کہ زندگی کو اپنے لیے سازگار بنا سکے۔ تیسرے بند میں اس زندگی کے خارجی عمل کے مہلک اثرات سے اپنی ذات کو بچانے کی کوشش کا اظہار کرتے ہیں، جو اُن کی خوداعتمادی اور اپنی قوت کے احساس کی پیدا کردہ ہے۔ چوتھا بند اس کوشش میں ناکام رہنے اور شکست کھا جانے کا آئینہ دار ہے۔ پانچویں بند میں اس شکست کے اثرات کی تفصیل ہے۔ یعنی مقابلہ کرنے والے کی زندگی کی ہر قدر حتیٰ کہ خیر و شر کے تصورات سے بھی بیزاری۔ چھٹے بند میں وہ مروّجہ اقدار سے مایوس ہو کر نئے تصورات و اقدار کی تخلیق کی ایک ایسی کوشش کی ابتدا کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو کامیابی یا ناکامی کے تصورات سے بلند ہے۔

میرے خیال میں یہ مثلث ان کے تجربات کے بیان میں اتنی مکمل ہے کہ اگر ہم یگانہ صاحب کی شاعری کو کیفیات کے اعتبار سے مختلف حصوں میں بانٹیں تو اس مثلث کا ایک ایک بند،

ایک ایک حصے کے عنوان کا کام دے گا۔ اس مختصر سے مضمون میں اس کی گنجائش نہیں ہے کہ میں ان کے کلام کے اقتباسات سے اس دعوے کا ثبوت دے سکوں۔ مگر جس شخص نے بھی یگانہ صاحب کے کلام کو مجموعی حیثیت سے پڑھا ہوگا، اس کے لیے یہ بیان نا قابلِ قبول نہ ہوگا۔ ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ یگانہ صاحب غالب کی طرح تخریبی جذبے کے شاعر ہیں۔ وہ مروّجہ اقدار سے بغاوت کرتے ہیں۔ اس بغاوت کی اصل حقیقت کو دیکھنا ہو تو ان اشعار کو نہ دیکھیے جن کا طمطراق ان کے قاری کی توجہ کو اس طرح اپنی طرف کھینچ لیتا ہے کہ اسے دوسری طرف توجہ کرنے کا موقع ہی نہیں ملتا۔ یہ اشعار اس لحاظ سے دلچسپ ہوں تو ہوں کہ ان میں اس یگانہ کی، جو اپنی عام زندگی میں لوگوں کے عام تصور کے مطابق اپنی ''اکڑفوں'' کی وجہ سے بدنام ہے، کوئی جھلک نظر آ جاتی ہو، ورنہ ان اشعار نے ان کی شاعرانہ بغاوت کی اصل اہمیت کو چھپایا ہی ہے، ظاہر نہیں کیا ہے۔ ملاحظہ فرمایئے:

کون دیتا ہے ساتھ مردوں کا
حوصلہ ہے تو باندھ ٹانگ سے ٹانگ

---------

اندھیرے اُجالے کہیں تو ملیں گے
وطن سے ہمیں در بہ در کرنے والے

---------

علاجِ اہلِ حسد زہر خند مردانہ
ہنسی ہنسی میں تو ان احمقوں کو ڈستا جا

---------

جو زہر کھائیں تو پہلے کھلائیں دشمن کو
اکیلے کھائیں گے ایسے تو ہم گنوار نہیں

---------

عدو کیا زہر دیتا ہے ہم ایسے تشنہ کاموں کو
لہو کا گھونٹ اُتر جاتا ہے یاں شیر و شکر ہو کر

---------

گریباں میں منھ ڈال کر خود تو دیکھیں
برائی پہ میری نظر کرنے والے

کوئی شبہ نہیں کہ یہ اور اس قسم کے اور دوسرے اشعار، جو یگانہ صاحب کا ذکر آتے ہی

لوگوں کی زبان پر آ جاتے ہیں، یگانہ صاحب کی عام شخصیت کی ترجمانی کے باعث دلچسپ ہیں۔ لیکن اگر یگانہ صاحب کا کلام اسی قسم کے اشعار کا مجموعہ ہوتا تو میں غالباً یہ مضمون نہ لکھتا، کیوں کہ ان اشعار کا تیور، ان کا کڑا پن اور کھرا پن، باوجود اپنے نئے پن کے، میرے لیے وہ اپیل نہیں رکھتا جو ان کے ان اشعار میں ہے، جن میں انھوں نے بعض ایسے تصورات و جذبات کو بیان کر دیا ہے، جن کو زبان سے سنانے کی ہمت کسی کو نہیں ہوئی:

سلامت آپ کا یہ حسنِ لازوال مگر
ہم آج ہی کے ہیں کل کے اُمیدوار نہیں

--------

حسن کافر گناہ کا پیاسا
بے گناہوں کو سانٹنے والا

--------

مجال تھی کوئی دیکھے تمھیں نظر بھر کے
یہ کیا ہے آج پڑے ہو ملے دلے کیوں کر
سمجھ کا پھیر ہے یا وقت کا تقاضا ہے
وہی برے نظر آنے لگے بھلے کیوں کر
الگ تھلگ کی ملاقات کرکری کیوں ہو
کھلے تو عشق کھلے، دل لگی کھلے کیوں کر

--------

گھل گئے جیسے موم کی مریم
کیوں بڑھایا تھا دل جلوں سے تپاک
دیکھیے عشق میں نبھے کیوں کر
آپ نازک مزاج ہم بے باک

--------

بدل نہ جائے زمانے کے ساتھ نیت بھی
سنا تو ہوگا جوانی کا اعتبار نہیں
تو کیا ہمیں ہیں، گنہ گار حسنِ یار نہیں
لگاوٹوں کا گناہوں میں کیا شمار نہیں

یہ اشعار یقیناً عشقیہ اشعار نہیں، مگر ''حسن'' اور ''عشق'' کے تصورات کے متعلق یہ باکانہ رویہ اپنے اندر ایک گہری معنویت رکھتا ہے۔ اردو غزل میں حسن، عشق اور وفا وغیرہ کے الفاظ، اپنے لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ ایک تہذیب کی چند مستقل اقدار کا علامتی اظہار کرتے ہیں اور جب کوئی شاعر حسن سے اپنے مستقل لگاؤ، اپنے عشق کی پائیداری اور اپنی وفا شعاری کا تذکرہ کرتا ہے تو اس کے معنی یہ نہیں ہوتے کہ وہ کسی مرد یا عورت سے ہمیشہ تعلقات رکھنے کا بیان کرتا ہے، بلکہ ان تصورات واقدار سے جو ایک تہذیب کی مرکزی روح کے ترجمان ہوتے ہیں۔ چناں چہ ان اشعار میں یگانہ صاحب ہرگز اپنے محبوب سے مخاطب نہیں ہیں، بلکہ یہ اشعار صرف اس امر کا اشارہ ہیں کہ شاعر بڑی سے بڑی تہذیبی قدر سے روگردانی کر رہا ہے۔ اُن کا ایک اور شعر ملاحظہ فرمایئے جس میں وہ ضمیر کی آواز پر دھیان دینے کے لیے بھی تیار نہیں ہیں، کیوں کہ وہ خود اُنھیں اقدار کا تخلیق کردہ ہے جن سے وہ خود منکر ہو چکے ہیں:

چارۂ پشیمانی، خوش دِلی و خوش کامی
توبہ از ریا کاراں خندہا ز تن تنہا

''آیاتِ وجدانی'' کے حاشیے میں اس شعر کے متعلق لکھنے والے نے لکھا ہے کہ اس شعر میں مصنف نے اہلِ مغرب کے دستور العمل کی تائید کی ہے کہ جذبہ پشیمانی کا بہترین فیصلہ خوش دِلی و خوش کامی ہے اور اس امر پر افسوس بھی کیا ہے کہ مصنف نے اس شعر میں اپنے اُصولِ زندگی کے خلاف بات کہی ہے۔ مگر دراصل یہ شعر ہی ان کی بغاوت کی ایک منزل ہے، جہاں پہنچ کر ان کے یہاں زندگی کے خارجی عمل سے ان کی ذات پر ہونے والے اثرات اور خود ان کے عمل سے پیدا ہونے والے نتائج کے متعلق خیر یا شر ہونے کا فیصلہ کسی خارجی یا اجتماعی اصول کے ماتحت نہیں ہوتا بلکہ صرف ان کی اپنی حاصل کردہ لذت یا الم کے لحاظ سے۔ کیوں کہ زندگی کی مروّجہ اقدار سے بغاوت کر کے خیر و شر کو پرکھنے کے لیے ان کے پاس آخری کسوٹی، ان کی اپنی ہی ذات رہ جاتی ہے۔
یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے:

منم کہ آئنۂ حق نما برائے خودم
منم کہ مشتریِ جنسِ بے بہائے خودم
منم کہ چارہ گرو درد آشنائے خودم
منم کہ دردِ خدا دادم و دوائے خودم
منم کہ سر نمی آرم بہ سجدۂ ناحق
منم کہ در رہِ حق محوِ نقشِ پائے خودم

منم کہ منتظرِ انقلاب می باشم
منم کہ سلسلہ جنبانِ غم برائے خودم
منم کہ منزلِ مقصود زیرِپا دارم
شکستہ پایم و تاہم بہ مدعائے خودم
قدم زغم کدۂ خود چہ می نہم بیروں
گدائے خاک نشینم ولے گدائے خودم
ہزار فتنہ بپا گشت و من خبر نشدم
ہزار کوہ شد از جا و من بجائے خودم

میں نے ابتدا میں کہا تھا کہ یگانہ صاحب اپنے تجربات کی مکمل ترجمانی کرتے ہیں۔مگر یگانہ صاحب کی بغاوت کی تمام منزلوں کی ترجمانی مکمل نہ ہوتی اگر ہمیں ان کے کلام میں اس شکست کی عکاسی نہ ملتی جو اس باغیانہ دوڑ دھوپ کے نتیجے کے طور پر فرد کو حاصل ہوتی ہے۔فرد اپنے ماحول سے بغاوت کر کے اس کی تمام اقدار کو توڑ پھوڑ سکتا ہے،مگر خود بھی تھکن اور اضمحلال کے اثرات سے بچ نہیں سکتا۔ یہ وہ مقام ہوتا ہے جہاں فن کار زندگی کے ابتدائی تعلقات کی طرف رجوع کرتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ زندگی کے لیے نئی معنوی اقدار کی تخلیق اگر ہو سکتی ہے تو عام انسانی زندگی کو قبول کر کے ہی ہو سکتی ہے۔ ایک فرد اپنی ذات کے بل بوتے پر اس کام کو انجام نہیں دے سکتا۔ یگانہ صاحب اس منزل تک نہیں پہنچتے ہیں۔ وہ تھکن اور اضمحلال کو تو محسوس کرتے ہیں مگر اپنی خود پرستی کے اس مغالطے سے جو اُن کے ذہنی سفر کے لیے ابتدا میں تو ضروری تھا لیکن جسے اس منزل پر آ کر حقیقت کے ایک نئے تصور سے ٹکرا کر، اس لیے ٹوٹ جانا چاہیے تھا کہ واقعی ان کا نیا ''جہانِ انداز'' پیدا ہو سکے، ان کی فطرت میں اتنا راسخ ہو چکا ہے کہ وہ اسے شکست ہوتے نہیں دیکھ سکتے اور اسی لیے آخر آخر ان کی شاعری، ایک ایسے فرد کی شاعری بن جاتی ہے جس نے اپنی ذات پر پردے لٹکائے ہوں اور اس میں اتنی جرأت نہ ہو کہ ان پردوں کو ہٹا کر دنیا کو دیکھنے دے کہ ان تجربات کے بعد اس شخص پر کیا گزری ہے۔ وہ اپنی انا، اپنی خوئے خود پرستی اور خودداری کے اظہار کے سلسلے میں انتہائی محتاط ہو جاتے ہیں اور نتیجتاً ہمارے لیے آخر میں چند ایسے اشعار ہی چھوڑتے ہیں جن سے خواہ ہم ان کی تھکن اور شکست کا اندازہ لگا لیں، لیکن اِس سے زیادہ اور کچھ حاصل نہیں کر سکتے.

مڑ کے دیکھا نہ گلستاں کی طرف
خون ہو ہو کے دل میں رہ گئی یاد

--------

کون دیتا ہے دادِ ناکامی
خونِ فرہاد برسرِ فرہاد

--------

ہر صبح ہوئی شام کو اک خواب فراموش
دنیا یہی دنیا ہے تو کیا یاد رہے گی

--------

یکساں کبھی کسی کی نہ گزری زمانے میں
یادش بخیر بیٹھے تھے کل آشیانے میں

یہاں پہنچ کر یگانہ صاحب غالب سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ وہ غالب کی طرح اپنی شخصیت کو زندگی کے دوسرے عناصر کے تقابل میں رکھ کر دیکھنے کی تاب نہیں لاتے اور آنکھیں بند کر کے اپنے ''بڑک پن'' سے متعلق ہانکنے لگتے ہیں۔ اس بات کو یہ کہہ کر رد نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے اپنی زندگی میں واقعی طور پر اپنی خودی کو شکست نہیں ہونے دیا۔ کیوں کہ ہمارے لیے یہ انکشاف اہمیت نہیں رکھتا کہ وہ کتنے خوددار ہیں، بلکہ ہم یہ جاننا چاہتے ہیں کہ ایک ایسے فرد پر جس کے مزاج کی تشکیل بہترین اخلاقی اقدار اور زندگی کی اعلیٰ ترین روایات سے ہو، اجتماعی زندگی میں کیا گزرتی ہے۔ بالفاظِ دیگر ہم شاعر و ادیب سے یہ چاہتے ہیں کہ ہمیں دکھائے کہ حسن، ضمیر اور صداقت کے لیے اجتماعی زندگی میں کیا کیا امکانات ہیں اور اجتماعی زندگی کا تجربہ فرد کو کدھر لے جاتا ہے؟ اور اس کے اثرات فرد پر کیا کیا مرتب ہوتے ہیں اور فرد ان اثرات کو کس طرح اجتماعی زندگی کی طرف لوٹا دیتا ہے۔ لیکن یہ کام اتنا بڑا ہے کہ بغیر ایک متوازی اور حقیقت آگیں تصورِ زندگی کے انجام نہیں دیا جا سکتا اور یگانہ صاحب کی کم زوری یہ ہے کہ وہ اپنے باغیانہ تجربات کے دوران اپنی شخصیت کے حسن کی ایک آدھ جھلک دیکھ کر ہی اتنے مسحور ہو گئے ہیں کہ اس طلسم سے نکلنا نہیں چاہتے۔ برخلاف اس کے غالب باوصف اپنی تمام خود پرستی کے اس حقیقت کی عکاسی کر دیتے ہیں (خواہ اس سے انھیں کتنا ہی دکھ کیوں نہ پہنچتا ہو) کہ زندگی کے بعض عناصر کے مقابلے میں ان کی شخصیت بہت چھوٹی ہے۔ حتیٰ کہ آخر میں تو وہ یہ تک تسلیم کر لیتے ہیں کہ زندگی کا حسنِ معنوی (یہ ان کے لیے اُن کے تصورات اور آدرشوں کا ایک نام ہے) اور جلوۂ صورت (یعنی زندگی جس صورت میں موجود ہے اور عام لوگ اسے جس طرح دیکھتے ہیں) مساوی حیثیت رکھتے ہیں:

گر بہ معنی نہ رسی، جلوۂ صورت چہ کم است

یگانہ صاحب نے کہنے کو تو کہہ دیا تھا۔

برا ہو پائے سرکش کا کہ تھک جانا نہیں آتا
کبھی گم راہ ہو کر راہ پر آنا نہیں آتا

اور:

ازل سے اپنا سفینہ رواں ہے دھارے پر
ہوا ہنوز نہ گرداب کا نہ ساحل کا

مگر اس منزل پر آ کر، ان کا پائے سرکش تھک جاتا ہے اور ان کا سفینہ، ان کی ذاتی خود پرستی کے ساحل کی طرف لوٹ آتا ہے اور وہ اس گرداب تک نہیں پہنچ پاتے جہاں فن کار سے تنکے کا سہارا، یعنی اس کی ذاتی پسند بھی چھن جاتی ہے اور وہ اپنی شخصیت پر بھی عملِ تخریب کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ویسے ان کے یہاں ایک آدھ شعر اس قسم کا تو مل جائے گا جس سے یہ پتا چلتا ہے کہ وہ کبھی کبھی خیر کا ایک خارجی اصول وضع کرنے کی کوشش میں اپنی ذاتی لذت سے آزاد ہو جانے کی کوشش کرتے ہیں مگر ناکام رہ جاتے ہیں اور نتیجتاً اس لذت سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے:

حلال بھی مرے حق میں حرام واویلا
نگاہِ شوق سے کیا کیا گل و ثمر گزرے

مگر یہ ان کے مزاج کی کوئی مستقل کیفیت نہیں ہے اور ان کی شاعری کی آواز پر بالکل اثر انداز نہیں ہوتی ہے ورنہ ان کے لب و لہجے میں وہ تیقن نہ پیدا ہوتا جو اُن کے ان اشعار کو بھی، جن کا موضوع تشکیک ہے، کیفیت کے اعتبار سے بہت بڑی حد تک جامد بنا دیتا ہے۔ حتیٰ کہ ہمیں بعض اوقات یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ وہ صرف و محض خیال بندی کر رہے ہیں۔ پتا نہیں میں اپنے خیال کی وضاحت میں کامیاب بھی ہو سکا ہوں یا نہیں؟ میرا مقصود یہ کہنا ہے کہ یگانہ صاحب کے جذبہ تخریب کا عمل ان کی ذات پر کبھی نہیں ہوتا۔ وہ اپنی شخصیت کو کبھی شک کی نظر سے نہیں دیکھتے اور اپنے ذاتی معیاروں کے متعلق ابتدا ہی سے اتنے پُر یقین ہیں کہ اُس نے ان کی شاعری کے لہجے سے وہ لچک چھین لی ہے جو ہر فن کار کے یہاں ایک مخصوص جذبے کی عکاسی کے وقت وہی انداز اختیار کر لیتی ہے جو اس جذبے کے اظہار کے لیے ضروری ہو۔ چناں چہ وہ جب کبھی اس قماش کے جذبات و محسوسات کی ترجمانی کرتے ہیں جو تشکیکی ہوں یا بالواسطہ تشکیک سے متعلق ہوں تو ان کا لب و لہجہ اس کے عین برعکس کیفیت کا حامل ہوتا ہے جو ان کے ایسے اشعار کی اصل کیفیت کو زائل کر دیتا ہے۔

مگر میں تسلیم کرتا ہوں کہ اگر ان کی خود پرستی کی یہ کیفیت نہ ہوتی اور وہ صرف اپنی شخصیت کے بل بوتے پر زندگی کے خارجی عمل سے پیدا ہونے والے ہر قسم کے تاثر کی مزاحمت کرنے کی کوشش نہ کرتے رہتے تو شاید لکھنؤ کی فضا اور اُس کے انحطاطی اثرات ہم سے اس منفرد آواز کے

شاعر کو چھین لیتے جس کی آواز دور سے پہچانی جاتی ہے، کیوں کہ یہ ایک حقیقت ہے کہ یگانہ صاحب کی آواز کا کڑا پن، اُس کے تیور، اُس کی تیزی اور کھرا پن ان کی لامحدود خود پرستی کا ہی پیدا کردہ ہے۔
(''تخلیقی ادب'' ۱۹۸۰ء)

○

# چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

دنیا کی بڑی شاعری تو میں نے پڑھی نہیں، اس لیے اس کے معیار کے بارے میں صرف نقادوں کی سنی سنائی پر قیاس آرائی کرنا نہ صرف بد مذاقی ہوگی بلکہ بددیانتی بھی۔ عورت کی طرح، شاعری کا پتا بھی چھونے سے چلتا ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ بعض خوش اعتقاد لوگ براہِ راست تجربہ کے بجائے مشاطاؤں اور نقادوں کے کہنے پر ایمان لے آتے ہیں۔ اس صورت میں میرے لیے یہ فیصلہ کرنا تو بہت مشکل ہے کہ بڑی شاعری کے بازار میں میر انیس کا کیا بھاؤ ہے؟ البتہ ایک بات میں ذاتی تجربے سے جانتا ہوں اور وہ یہ کہ اس زمانے میں جب شبلی کی سفارش بھی کام نہیں آتی، لوگ میر انیس کو بالکل ہی از کار رفتہ اور فرسودہ قرار دے چکے ہیں وہ جا بجا میرے دل کو گہرائیوں میں چھوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہے؟ اور وہ کیا چیز ہے جسے یہ آدمی اپنی خطابت اور قادرالکلامی سے نہیں، کسی اور طرح حرکت میں لے آتا ہے؟ یہ سوال ہے جو میں اپنے آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں۔

لیکن اس سے پہلے میں خود اپنی تنبیہ کے لیے ایک بات کہتا چلوں۔ مجھے اس بات پر غور نہیں کرنا ہے کہ میر انیس نے مرثیے کو رزمیہ بنا کر اچھا کیا یا برا؟ اور اسے رزمیہ بنانے میں مغربی اصولوں کے مطابق کامیاب ہوئے یا ناکام۔ نہ مجھے اس بحث میں پڑنا ہے کہ میر انیس اپنے مرثیوں میں عرب کا ماحول کیوں نہ پیش کر سکے اور امام حسین علیہ السلام کو امام حسین لکھنوی کیوں بنا گئے؟ یہ سوال یقیناً اہم نہیں، مگر خدا ہمارے مدرس نقادوں کو زندہ سلامت رکھے، ان پر بحثیں تو ہوتی رہتی ہیں —— اس تنبیہ بلکہ خود تنبیہی کے بعد لگے ہاتھوں اپنے دو ایک تعصبات بھی بیان کرتا چلوں، مثلاً مجھے ایک چڑ اس بات سے ہے کہ یار لوگ عظیم شاعری کے پھڈے میں اردو شاعری کی فہرست میر،

غالبؔ اور اقبالؔ پر ختم کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد اگر اکا دُکا نام کا اضافہ بھی ہوتا ہے تو یہ قول نظیر صدیقی اس کی حیثیت ''پسندِ خاص'' کی ہوتی ہے، قبولِ عام کی نہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ میں خواہ مخواہ لوگوں کو رعایتی نمبر دلوا کر پاس کروانے کے چکر میں ہوں۔ میرا کہنا صرف یہ ہے کہ ان تین ناموں سے اردو شاعری کے سارے موضوعات، اسالیب اور لب و لہجے کے سارے انداز تو کیا، اردو شاعری کے سارے رنگوں کی بھی نمائندگی نہیں ہوتی۔ اردو شاعری کی ایک بہت بڑی دنیا ان تین ناموں سے باہر بھی آباد ہے اور ہم حالیؔ کے ''مقدمہ شعر و شاعری'' کو تھوڑی دیر کے لیے بھول جائیں تو یہ دنیا بڑی توانا، جان دار اور رنگا رنگ بھی ہے۔ مثلاً اقبالؔ مردِ قلندر کی مدح و ستائش میں جو کچھ کہتے ہیں اس کا تو کیا کہنا، مگر آتشؔ کی آواز کچھ اور چیز ہے۔ اور جس نے میرؔ کی 'آہ' کے ساتھ سوداؔ کی 'واہ' نہ دیکھی اس نے اردو شاعری کیا خاک پڑھی۔ میرا دوسرا تعصب اس فلسفے کے خلاف ہے جو شوکت سبز واری کو پڑھے بغیر سمجھ میں نہیں آتا کہ بد مذاقی کتنا بڑا پردہ ہے۔ خدائے قدوس گناہوں کا بہت بڑا معاف کرنے والا ہے مگر بد مذاقی کو بھی معاف کرتا ہے یا نہیں، اس کے بارے میں مجھے شک ہے، بے شک ممتاز حسین گواہی نہ دیں۔

خیر، فلسفے کا ذکر آیا ہے تو میں بھی تھوڑا سا فلسفہ بگھار لوں۔ انسان کی تعریف فلسفے کا ایک اہم موضوع ہے۔ اور کوئی شاعری اس وقت تک عظمت کی حدود میں داخل نہیں ہو سکتی جب تک وہ اس سوال کا جواب نہ دے کہ انسان کیا ہے۔ یہ تو ہوئی ایک بات۔ دوسرا سوال طریقۂ کار کا ہے۔ فلسفے کے برعکس شاعری میں یہ جواب عموماً مجرد تصور کی صورت میں نہیں، انسان کی جیتی جاگتی تصویر پیش کر کے دیا جاتا ہے۔ لیکن جہاں کہیں تصورات بھی پیش کیے گئے ہیں وہ بھی شدت سے ''محسوس'' کیے ہوئے تصورات ہیں، مثلاً اقبالؔ کی شاعری میں۔ بہر حال اردو شاعری میں انسان کی چار بڑی تصویریں ملتی ہیں۔ انسان بحیثیت عاشق کے جس کی ناکامی و جگر کاوی میرؔ کے نشتر بن گئی ہے۔ انسان بحیثیت ''فرد'' کے جس کی آفاق گیر انانیت غالبؔ کے اندیشہ ہائے دور دراز میں جھلکتی ہے۔ انسان بحیثیت ''تماشائی'' کے جس کی ہوسِ سیر و تماشا نظیر اکبر آبادی کے بنجاروں کے ساتھ گھومتی نظر آتی ہے اور انسان بحیثیت ''مردِ عمل'' کے جس کا جوشِ کردار اقبالؔ کی ''ضربِ کلیم'' بن گیا ہے۔ لیکن میر انیسؔ نے اردو شاعری کے اس نگار خانے میں ایک بہت اہم تصویر کا اضافہ کیا ہے۔ جو کسی طرح بھی دوسری تصویروں سے کم رتبہ نہیں ہے بلکہ بعض اوقات اتنی پر جلال، پر عظمت اور معجزے کی حد تک پہنچی ہے کہ بڑے بڑوں کے پر جلنے لگتے ہیں۔ اقبالؔ نے انسانی عظمت کی جیسی شاعری کی ہے، وہ میرے مطالعے میں اردو کی، اور دوسروں کی تصدیق سے عالمی ادب کے صفِ اوّل کی چیز ہے۔ لیکن اقبالؔ کا مردِ کامل فکر و خیال کی عظیم بلندیوں کی چھونے کے باوجود مجھے کچھ ناآسودہ سا چھوڑتا ہے۔ مجھے یہ

خیال ہے کہ اقبال کا ایسا کلام تمام تر نعتیہ کلام ہے۔ اس میں بیزاری کا امکان کم نہیں کیوں کہ اب تو ''گفتار میں، کردار میں اللہ کی برہان'' قسم کے مصرعے چھٹ بھیے صحافیوں اور لیڈروں کے لیے بھی استعمال ہونے لگے ہیں۔ افسوس کہ اقبالؔ کو اس کے مبتذل مداحوں نے ہلاک کر دیا اور ہمارے زمانے کو اس کی بدمزاقی اور بے حسی نے۔

بہر حال اقبالؔ کے انسان سے میں مرعوب بھی ہوتا ہوں اور متاثر بھی۔ بے اندازہ دماغی قوت کے ساتھ یہ میرے ذہن و عقل کو جھنجھوڑ دیتا ہے اور اس کے بعض رخ اور پہلو ایسے ہیں جو میری روح کی رسائیوں سے بھی ماورا معلوم ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود میں اسے گوشت پوست کے انسانوں کی طرح چلتا پھرتا، سوتا جاگتا، محبت اور نفرت کرتا، خوش ہوتا اور دکھ اٹھاتا نہیں دیکھ پاتا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے اس کا محرک تخلیق بڑا ''خیال'' ہے — بڑا ''تجربہ'' نہیں۔ اور اگر میرا یہ خیال صحیح ہے کہ یہ نعتیہ کلام ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اقبالؔ حضور ﷺ کی سیرت کے بشری پہلوؤں سے متاثر نہیں ہوئے۔ یا دوسرے لفظوں میں خود اقبالؔ کے اندر گوشت پوست کا انسان مردہ حالت میں تھا۔ غالبؔ کے یہاں تجربے کا عنصر زیادہ ہے کیوں کہ غالبؔ کا انسان خود غالبؔ کی انا کا ایک پھیلا ہوا سایہ ہے۔ غالبؔ نے اپنی انانیت سے کیا کام لیا ہے اور اس کو کس طرح حیات و کائنات کی تفتیش کا ذریعہ بنایا ہے، یہ میں اپنے ایک مختصر سے مضمون میں، جو برادرم مشفق خواجہ کی فرمائش پر رسالہ ''اردو'' کے لیے لکھا گیا تھا، بتا چکا ہوں۔ لیکن غالبؔ کا انسان اپنی ذہنیت کے اعتبار سے مجھے پسند نہیں ہے۔ میں اس کی بلند نظری، خود آگاہی، شوخی و ظرافت، مجلس آرائی اور محشر خیالی کا قائل و معترف ہونے کے باوجود یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ کہیں کہیں اس کی خود رحمی مریضانہ حد تک پہنچ جاتی ہے اور ساتھ ہی قابوس نما انانیت زدگی بھی جو بعض اوقات اسے انسانوں سے اتنی دور لے جاتی ہے کہ وہ جنات اور پتھروں کی زبان بولنے لگتا ہے۔ غالبؔ کو شکایت تھی کہ آدمی انسان نہیں بن پاتا۔ مجھے شکایت ہے کہ غالبؔ انسان بھلے کو بن گیا ہو آدمی کبھی نہیں بنا۔ سوائے دو ایک غزلوں، اور ''ہائے ہائے'' والے بے مثال مرثیے کے۔

البتہ نظیر اپنے ابتذال کے باوجود مجھے پسند ہیں۔ ان کا انسان عوامی مزاج کا اجتماعیت پسند انسان ہے۔ زندگی کے ہر مظہر سے لطف اٹھانے والا، میلوں ٹھیلوں میں گھومنے والا، زندگی کے ہر چھوٹے بڑے، پست و بلند تجربے کو محسوس کرنے والا، انسان کو اس کے ہر روپ میں گلے سے لگانے والا اور موت و زیست دونوں کو ایسی نظر سے دیکھنے والا جو کبھی کبھی خود بخود ہنسی سے چمک اٹھتی ہے اور خود بخود آنسوؤں سے ڈبڈباتی ہے۔ نظیر تو اردو کا سعدی بنے مگر کاش اس میں پھیلاؤ کے ساتھ شدت اور ارتکاز بھی ہوتا اور ذرا فنی ارتفاع بھی۔ اردو شاعری میں نظم نگاری کی بڑی روایت کی عدم موجودگی

نے ایک بڑا آدمی ضائع کر دیا۔

لیکن اردو شاعری میں میری عقیدت کا مرکز میرؔ کا ''عاشق'' ہے کہ نامرادانہ زیست کرتا تھا اور اس کے باوجود زندگی کو انتظار کا اور موت کو ماندگی کا وقفہ سمجھتا تھا۔ اس عاشق کا محبوب اور کائنات سے کیا رشتہ ہے۔ اس پر تو پھر کبھی اور بات ہوگی۔ لیکن عسکری صاحب نے اسے ہمیں ایک اور رشتے میں دکھایا ہے۔ یعنی ''دوسروں'' کے ساتھ! وہ دوسرے جو مومنؔ کے یہاں محبوبہ کے اعزہ واقربا ہیں، داغؔ کے یہاں کوٹھے والے تماش بین، حالیؔ کے یہاں سرسید کے مخالف، اور مردم گزیدگی کی شکایت کرنے والے غالبؔ کے یہاں کتے۔ میرؔ کے یہاں یہ ''دوسرے'' ہم آپ ہیں یعنی عام آدمی۔ عاشق لطافت ہے تو عام آدمی کثافت مگر میرؔ نے عام آدمی کو کیا سمجھا اور کیا بنا دیا! میر کی شاعری کا نہیں میرؔ کے انسان کا کمال یہ ہے کہ لطافت و کثافت اس طرح گلے مل رہے ہیں کہ دونوں کا تعین باقی نہیں رہا۔ میرؔ کے عاشق کے روپ میں انسان کی یہ تصویر اب تک اردو شاعری کی معراج ہے۔

لیکن میر انیسؔ کی شاعری کا انسان ان سب سے مختلف ہے۔ ابھی میں کچھ دیر کے لیے یہ بھولے جاتا ہوں کہ مرثیوں کا تعلق امام حسین علیہ السلام سے ہے اور اس وجہ سے اس انسان کو میر انیسؔ کی تخلیق نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ یوں تو قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت کی الوہی صفات کا محلِ ظہور حضورﷺ کے سوا اور کون ہو سکتا ہے اور ''سوارِ اشہبِ دوراں'' کی پکار امام مہدی علیہ السلام کے علاوہ اور کس کے لیے ہو سکتی ہے؟ تاریخی، مذہبی اساطیری شخصیات جب کبھی شاعری کا موضوع بنتی ہیں تو وہ شاعر کے تخیل سے اس طرح الگ تھلگ نہیں ہوتیں کہ انھیں اس کی خلاقیت سے بالکل الگ کر کے دیکھا جا سکے۔ ورنہ یوں تو ہومرؔ، دانتےؔ، والمیکؔ اور فردوسیؔ سب کے سب خالی ہاتھ رہ جائیں گے۔ یہ بات ہمیں بار بار یاد دلانے کی ہے کہ شاعری بالآخر شاعر کے تجربے کے سوا اور کچھ نہیں۔ شاعر کے لیے کوئی معروضی واقعہ یا کردار اس طرح کی معروضیت نہیں رکھتا جس طرح مؤرخ یا اخباری رپورٹر کے لیے۔ ایسی معروضیت سے تاریخ پیدا ہو سکتی ہے، شاعری نہیں۔ شاعری تو ہر چیز کو داخلیت میں تبدیل کر دیتی ہے اور ہر خارجی واقعے اور کردار پر شاعر کے تجربے کا گہرا رنگ چڑھا دیتی ہے، بلکہ بعض اوقات اس طرح ان کی قلبِ ماہیت کر دیتی ہے کہ باہر سے وہ کچھ اور ہو کر اندر سے کچھ اور ہو جاتے ہیں۔ اس کی سب سے بڑی مثالیں شیکسپیئر کے ڈراموں میں ملتی ہیں جن کے ہر کردار میں خود شیکسپیئر زندہ اور سانس لیتا موجود ہے۔ میر انیس کا موضوع امام حسینؓ ضرور ہیں لیکن یہ میر انیس کے امام حسینؓ ہیں۔ ورنہ جوش کے امام حسینؓ کو دیکھیے، گستاخی معاف چھوٹے موٹے جواہر لال نہرو معلوم ہوتے ہیں۔ میر انیسؔ نے واقعاتِ کربلا کو تو خیر نظم کیا ہی ہے لیکن ان واقعات میں خود میر انیس کا عقیدہ تخیل اور تجربہ یک جان ہو کر حل ہو گئے ہیں۔ شاید ایک چھوٹی سی کربلا خود میر انیس کے دل

میں تھی جس کے بغیر یہ واقعات شاعری نہیں بن سکتے تھے۔ لندھور بن سعدان کی داستان البتہ ہو سکتے تھے۔ اس زاویے سے میر انیس کے امام حسینؓ کو ہم میر انیس سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ مجھے تو بعض نقادوں کے اس اعتراض پر خوشی ہوئی۔ میر انیس نے امام حسینؓ کو روتے دکھایا ہے۔ مجھے تو نہیں معلوم کہ امام حسینؓ روئے تھے یا نہیں، لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ خود میر انیس بہت، سے لوگوں کی رونے سے ڈرتے نہیں تھے مثلاً غالب کی طرح!

بہر حال میر انیسؔ کے مرثیوں میں ہم جس انسان سے دو چار ہوتے ہیں، وہ غالب اور اقبال کے انسان سے مختلف ہے۔ اقبال کے انسان کو میں نے ابھی مردِ عمل کہا ہے لیکن یہ خیال جتنا قابلِ قبول معلوم ہوتا ہے اتنا حقیقت کے مطابق نہیں ہے۔ اقبال خود مردِ عمل نہیں تھے۔ مردِ عمل کے مداح تھے۔ اس لیے ان پر عمل کے معنی اس طرح نہ کھل سکے جس طرح گیتا کے ارجن پر کھلے ہیں۔ یہ میں گیتا اور اقبال کی شاعری کا مقابلہ نہیں کر رہا ہوں مگر بعض دور کی چیزوں کو قریب رکھ دینے سے کچھ ایسی باتیں نظر آنے لگتی ہیں جو ویسے نظر نہ آتیں۔ اقبال کی شاعری کے بہت سے مسئلوں کی تفہیم اقبال کی اس نفسیات کو سمجھے بغیر نہیں ہو سکتی کہ وہ خود کو ایک ناکام عملی آدمی سمجھتے تھے۔ اور یوں اپنی عملی ناکامی کی تلافی خیالی عمل پر کرتے تھے۔

اقبال کا مردِ عمل اقبال کے خیالوں کی پیداوار ہے۔ اس ''خیال'' کو انھوں نے شدت سے ''محسوس'' کیا ہے۔ اس میں اپنے جذبات بھی شامل کیے ہیں۔ محبت اور عقیدت کو سمویا ہے مگر یہ ان کے ''پورے تجربے'' کا عکاس نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ ان کے حسی، جذباتی، نفسیاتی تجربے کی اکائی سے نہیں پیدا ہوا۔ اقبال نے اپنے اس ''خیال'' کی تجسیم حضور ﷺ کی ذات میں دیکھی ہے۔ اور یہ ان کے عشقِ رسول کا سوتا ہے۔ عشقِ رسول حالیؔ کو بھی تھا اور محسن کاکوروی کو بھی۔ مگر ان دونوں نے ذاتِ اقدس میں کیا دیکھا اور وہ اقبال سے کتنا مختلف اور کتنا مشابہ ہے، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے جو نظیر صدیقی کر سکتے ہیں۔ خیر تو اقبال کے خیال کی عظمت کو تسلیم کرنے کے ساتھ (اور یاد رہے کہ میں لفظوں کی اس بے حرمتی کے دور میں لفظ عظمت کی عصمت کا قائل ہوں) مجھے یہ چھوٹا سا اعتراض بھی ہے کہ اقبال کا انسان ذہن کی پیداوار ہے اس لیے ذہن ہی کو متاثر کرتا ہے، پورے وجود میں نہیں اترتا۔ پتا نہیں میری خوش خیالی ہے یا کیا ہے، کبھی کبھی مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال اگر اپنے الوہی صفت انسان کو گوشت پوست کا وجود دے سکتا تو شاید میر انیس سے ملتی جلتی ہی کسی قسم کی شاعری پیدا ہوتی۔

لیکن غالبؔ کا انسان، میر انیس سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ایک فردیت پرست فرد ہے۔ اس کا ذکر میں اپنی ایک چھوٹی سی تقریر ''غالب اور نیا آدمی'' میں کر چکا ہوں جو ''نئی نظم اور پورا

آدمی'' میں شامل ہے۔ غالبؔ کا یہ فرد زندگی کے تمام رشتوں سے منقطع ہو کر اپنی کائنات اپنی انا سے پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ نہ صرف اپنی حقیقت خود ہو جانا چاہتا ہے بلکہ ہر حقیقت کو اپنے وجود میں ضم کر لینے کا خواہش مند ہے۔ ایک ایسے وقت میں جب ہمارے قدیم معاشرے کے تار و پود بکھر رہے تھے اور پرانے رشتے ٹوٹ رہے تھے، غالبؔ کے انسان کا ظہور ایک معاشرتی مطالعے کا در کھولتا ہے۔ کیا یہ انسان اس بے گھر، بے در، بے خاندان انسان کی پیش گوئی نہیں ہے جسے ہم کراچی کی سڑکوں پر آوارہ پھرتے دیکھتے ہیں؟ غالبؔ کا انسان درحقیقت ہر رشتے کی نفی ہے۔ وہ خلوت کو انجمن ضرور سمجھتا ہے مگر اس انجمن میں کسی اور تو کیا شاید غالبؔ کے محبوب کو بھی داخلے کی اجازت نہیں ہے۔

اس انجمن کے ''حاضرین'' غالبؔ کے ''اصنامِ خیالی'' کے سوا اور کوئی نہیں، اور ان کا صدر نشین وہ خود ہے۔ غالبؔ کے اس انسان سے میر انیس کا انسان اتنا ہی مختلف ہے جتنے قطب شمالی کے لوگ لکھنؤ سے۔

البتہ نظیر اور میرؔ کے انسان ضرور میر انیس کے انسان کے ہمسائے معلوم ہوتے ہیں۔ شاید اس لیے کہ سب ایک ''روایتی'' معاشرے کے نمائندے ہیں۔ اقبال نے کہا ہے: موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں۔ روایتی معاشرے کا فرد یہ نہیں کہہ سکتا۔ اسے کہنے کی ضرورت نہیں: اقبال تو مچھلی کی طرح اس لیے تڑپے ہیں کہ دریا سے باہر ہیں ورنہ دریا میں تو موج، مچھلی اور دریا سب ایک ہیں۔ مچھلی دریا میں ہو تو دریا کے ہونے کے فوائد بیان نہیں کرتی۔ نظیر صدیقی نے ایک مرتبہ میرے ایک مضمون پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ سلیم احمد فرد پرستوں کے خلاف ہیں۔ انھیں اعتراض اس بات پر ہوا کہ فرد پرستوں کے خلاف تو ہیں ہی، کمال یہ ہے کہ اجتماعیت پرستوں کے بھی خلاف ہیں۔ میں اس اعتراض کے بارے میں افسوس کے ساتھ اعتراف کرتا ہوں کہ یہ درست ہے کیوں کہ اجتماعیت پرستی فرد پرستوں کی پریڈ کا نام ہے۔ روایتی معاشرہ نہ صرف فرد پرست معاشرہ تھا اور نہ اجتماعیت پرست۔ یہ فطری معاشرہ تھا، فطری ان معنوں میں نہیں جن معنوں میں روسو استعمال کرتا ہے بلکہ ان معنوں میں جن میں یونانی استعمال کرتے تھے۔ یقیناً یہ ''معاہدۂ عمرانی'' کا معاشرہ نہیں تھا۔ ارسطو کے دیوتا اور جانور دونوں اس معاشرے میں داخل نہیں ہو سکتے کیوں کہ یہ رشتوں کی ہوا میں سانس لیتے انسانوں کا معاشرہ تھا۔ نظیر کا انسان اس معاشرے کا ایسا تماشائی ہے جیسے دریا میں کنول۔ میر کا انسان وہ عاشق ہے جو رشتوں کے انفاسِ تازہ سے مہک رہا ہے۔

میر انیس کے انسان کو ہم اردو شاعری میں پہلی بار اس کے خاندانی رشتوں میں دیکھتے ہیں۔ یہ رشتے عملی زندگی میں جو کچھ بھی ہوں لیکن میر انیسؔ کے سوا کسی اور شاعر نے انھیں اتنے احترام، اتنی محبت، اتنے دُکھ کے ساتھ نہیں دیکھا کہ وہ تخلیق کا موضوع بنتے۔ جدید تنقید میں سماجی

انسان کا بہت شور مچا ہوا ہے مگر اردو میں کسی شاعر نے سماجی انسان پیش کیا ہے تو میر انیسؔ نے۔ یہاں انسان اپنے بنیادی ماحول میں ہے۔ باپ بیٹا، بھائی بھائی، چچا بھتیجے، ماموں بھانجے ماں بیٹی، ساس بہو، نند بھاوج، شوہر بیوی، دوست احباب آقا اور غلام غرض انسانی رشتے کی کون سی شکل ہے جس نے میر انیسؔ کے دل کو متاثر نہ کیا۔ یہ رشتے تجریدی اور سوچے سمجھے نہیں ہیں۔ میر انیسؔ نے انھیں ذہن سے پیدا نہیں کیا، نہ جذبات سے، یہ تو میر انیس کی روح میں موجود ہیں بلکہ خود اس کے وجود کی جز ہیں۔ خاندان انسانی معاشرے کی بنیاد ہے بلکہ خود انسانیت ہے۔ خاندان کے بغیر ہم صرف وحشی کا تصور کر سکتے ہیں یا پبی کا۔ کنفیوشس نے تو خاندان کو اسٹیٹ سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ لیکن خاندان کو جیسا ہندوستان کی روح سمجھتی ہے شاید کوئی اور نہیں سمجھتا۔ برصغیر کی شاعری نے دو خاندان پیدا کیے ہیں۔ ایک تو وہ جو میر انیسؔ کے مرثیوں میں ہے اور دوسرا وہ جو رامائن میں ہے۔ چھمن سا بھائی! اللہ اکبر اور حضرت عباسؓ کے بیان میں میر انیس نے کلیجہ نکال کر رکھ دیا ہے۔ شہر بانو سی بیوی، زینبؓ سی بہن، قاسمؓ سا بھتیجا، عونؓ و محمدؓ جیسے بھانجے۔ اور یہ رشتے کس دکھ سکھ کا نام ہیں اسے جیسا میر انیس کے دل نے جانا کون جان سکتا ہے۔ مجھے تو زینبؓ کے آگے اپنی گنی بھی کچھ اتری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ وہ الیہ چاہے کتنا بڑا ہو مگر بہن ذرا روکھی پھیکی ہی سی معلوم ہوتی ہے۔

لیکن میر انیسؔ کی داد میں صرف میر انیسؔ کو نہیں دوں گا۔ اس میں ان کا ایک اور بھی شریک ہے جس کے بغیر میر انیس کچھ نہیں کر سکتے تھے۔ اردو زبان۔ اردو زبان بنیادی طور پر انسانی رشتوں کی بنیاد ہے۔ بہت دنوں سے یار لوگ چلا رہے ہیں کہ اردو فلسفے اور سائنس کے مسائل کے اظہار پر بھی قدرت رکھتی ہے۔ یقیناً رکھتی ہے اور بڑی خوشی کی بات ہے اور نہیں رکھتی تو جامعہ کراچی کا شعبہ تراجم اسے اس قابل بنا دے گا مگر اردو زبان سچ مچ جن چیزوں کے اظہار پر ایسی قدرت رکھتی تھی کہ دنیا کی دوسری زبانیں اَش اَش کر اٹھیں، انھیں تو ہم آپ سبھی بھول گئے۔ خدا غالبؔ کا بھلا کرے اس نے اردو کو مالا مال تو کر دیا مگر انسانیت چھین لی۔ رہی سہی کسر اس جدید معاشرے نے پوری کر دی جس میں نیاز فتح پوری جیسوں کو ادیب سمجھا جاتا تھا۔ اب تو کوئی آدمی کی طرح بولتا ہی نہیں میں بھی بولتا ہوں تو بعض اوقات شرم آتی ہے کہ میری ماں کیا سوچتی ہوگی۔ اردو زبان، خاندان کی زبان تھی۔ انسانی رشتوں کی شوخیوں اور رنگا رنگیوں اور دکھوں، قربتوں اور فاصلوں کے اظہار کے جتنے انداز، اسالیب اور لب و لہجے اردو میں ملتے ہیں اس کے بغیر میر انیسؔ شاعری کر ہی نہیں سکتے تھے۔ انسانی رشتوں کی شاعری اردو کو انیسؔ کی دین ہے۔ اور خود انیسؔ، شاعری کو اردو کی دین ہے۔ میر انیسؔ کی شاعری میں میر انیسؔ نہیں بولے ہیں، خود اردو زبان بولی ہے۔ وہ معاشرہ بولا ہے جس نے اردو زبان بنائی ہے۔ کبھی کبھی میں سوچتا ہوں کہ شاعری کی دیوی اردو زبان میں اپنی روح

بھرے تو وہ کس کی شاعری ہوگی۔ فراق کا خیال ہے میر کی۔ میں میر کے ساتھ میر انیس کا نام بھی لے سکتا ہوں۔

میر انیس پر ایک اعتراض یہ ہے کہ وہ بین کراتے ہیں اور مرثیے کا بیڑا غرق ہو جاتا ہے۔ اعلیٰ فن کی باتیں ڈاکٹر احسن فاروقی جانیں لیکن ذرا کوئی صاحب اپنے گھر میں خاندان والوں کو جمع کر کے مرثیے پڑھ کر دیکھیں۔ پتا چل جائے گا کہ مرثیے کے آخر میں بین کیا چیز ہے۔ کلاسوں میں لیکچر جھاڑنے کی تو اور بات ہے مگر میں نے بعض بڑی مہذب مجلسوں میں بین کا اثر خود دیکھا ہے۔ البتہ یہ صحیح ہے کہ میر انیس جہاں تہاں کبھی صرف ایک شعر میں، کہیں صرف ایک مصرعے میں، کہیں صرف ایک لفظ میں جتنا درد بھر دیتے ہیں وہ پورے بین کو میسر نہیں ہوتا۔ یہ مصرعے، مرثیے میں اچانک اس طرح آتے ہیں۔ جیسے کسی ہنستے بچے کی آنکھوں میں آنسو، مگر میر انیس کا فن اس وقت اپنے کمال پر پہنچ جاتا ہے جب وہ صرف لہجے سے تڑپا دیتا ہے۔ مثال کے لیے کبھی حضرت علی اکبرؓ اور عونؓ و محمدؑ سے جناب زینبؓ کے بعض مکالمے دیکھیے۔ میر انیس کے کمالِ فن کی بات آئی ہے تو اس پر حرفِ آخر مولانا شبلی نے لکھ دیا۔ میں نہ صنائع بدائع کا نام جانتا ہوں نہ علم بلاغت کی اصطلاحات کا۔ لیکن کبھی کبھی میر انیس کا ایک لفظ بڑی بڑی داستاں سرائیوں پر بھاری معلوم ہوتا ہے۔ بالخصوص ایسے چھوٹے چھوٹے الفاظ جیسے ''کیا''، ''کیسی''، ''کہاں'' —— آج شبیرؓ پہ کیا عالمِ تنہائی ہے۔ شیفتہ جیسے سخن فہم نے کیا خوب کہا کہ مرثیہ ختم ہوگیا۔ اب اس ''کیا'' کے بعد کوئی کیا کہے گا اور وہ مصرع جس کی یاد دہانی کے لیے جدید اردو ادب قرۃ العین حیدر کا ممنونِ احسان ہے: چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے۔ ایک جگہ حضرت حرؓ کی زبان سے دمِ مرگ ''کچھ'' کا الفاظ استعمال ہوا ہے: کچھ اڑھا دیجیے مولا! مجھے نیند آتی ہے اور ذرا اس نیند کو دیکھیے گا، یہ موت ہے اور اسے انھوں نے کیا بنا دیا ہے۔

خیر، ذکر تھا انسان کی تعریف کا۔ میر انیس کے نزدیک انسان خاندانی رشتوں کا نام ہے۔ لیکن میر انیس جس خاندان کو پیش کرتے ہیں اس میں معنویت کی کئی تہیں ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ میر انیس کا اپنا خاندان ہے اور جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے شاید مظفر علی سید نے اس طرف اشارہ کیا ہے کہ حضرت عباسؓ کے المیے میں میر انیس کے بھائی کا المیہ بھی شامل ہے۔ میر انیس کے خاندانی حالات سے مجھے واقفیت نہیں مگر ذاتی تجربے کے بغیر ایسی شاعری ہو ہی نہیں سکتی۔ دوسری سطح پر یہ ہمارا آپ کا خاندان ہے۔ ''دل صاحبِ اولاد سے انصاف طلب ہے'' جیسے مصرعوں کے معنی یہ ہیں کہ باکمال فن کار اپنی تخلیق میں عام لوگوں کے تجربات کو بھی شریک کر رہا ہے۔ بھائی حضرت عباسؓ میں اپنا نمونہ پائیں گے، بھتیجے حضرت قاسمؑ میں، بھانجے عونؓ و محمدؑ میں۔ بہنیں اور پھوپیاں جناب حضرت زینبؓ میں۔ اور انیس اپنے قلم کی بے پناہ جنبشوں سے کیسے کیسے رنگ اور درد ابھارتا چلا جاتا ہے۔

تیسری سطح پر یہ خاندان کل انسانی تاریخ پر محیط ہے۔ یہ بنی نوع آدم کا خاندان ہے جس کے ٹھیٹھ انسانی تجربات میر انیسؔ کی شاعری میں اس طرح ظاہر ہوئے ہیں جیسے آئینے میں عکس اور چوتھی سطح پر یہ خاندان خاندانِ رسالتؐ ہے۔ وہ خاندان ہے جو خود امتِ الٰہی ہے۔ میر انیسؔ نے مرثیے کے کردار نہیں لکھے، آیاتِ قرآنیہ کی تفسیر لکھی ہے جن کا جامع قرآنِ ناطق کا نواسہ ہے۔ سب اس کے رشتوں میں بندھے ہیں اور وہ صرف ایک رشتہ ہیں — خدا کا رشتہ! اب انسان ایک رشتہ ہے اللہ اور عیال اللہ کے درمیان۔ میر انیسؔ اس انسان کی روح کا اردو شاعری میں سب سے بڑا ترجمان ہے۔

میں نے میر انیسؔ کی شاعری پر اس سے پہلے کچھ نہیں لکھا۔ یہ مضمون بھی فرمائشی ہے۔ ایک اتنی سی بات مجھے یہ احساس دلانے کے لیے کافی ہے کہ ہم میر انیسؔ کی شاعری، خود اپنے خاندان اور انسانی رشتوں کو کتنا پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ جدید دنیا ہر رشتے سے کٹے ہوئے ایک تنہا انسان کی دنیا ہے جو دوسروں کو "جہنم" سمجھتا ہے۔ اور ان کی طرف اگر کبھی متوجہ بھی ہوتا ہے تو یا تو استحصال کے لیے یا رعب جھاڑنے کے لیے۔ اس دنیا میں تو غالب ہی کی شاعری چل سکتی ہے!

("نیا دور"، کراچی، ۶۳-۶۴)

○

# میر انیس اور کیمرہ

میر انیسؔ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کے بیان کیے ہوئے مناظر، واقعات اور کردار کیمرے کی آنکھ سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ کیمرے کی آنکھ کی خصوصیت کیا ہے؟ وہ ہر چیز کو پوری تفصیل سے دیکھتی ہے اور ویسی ہی دیکھتی ہے جیسی وہ ہے۔ میرے ایک دوست کہا کرتے ہیں کہ جذبات کی شدت، تخیل کا غلبہ، واہمے کی کثرت ایک ایسے قوتِ ارادی کے آدمی کو بھی دھوکا دے سکتی ہے جیسے نپولین، مگر کیمرے کو دھوکا نہیں دے سکتی۔ حقیقت کو دیکھنے سے نپولین کی آنکھ جھپک سکتی ہے مگر کیمرے کی نہیں، کیمرا میں یہ خوبی اس لیے ہوتی ہے کہ اس کے پاس جذبات نہیں ہوتے۔ وہ محسوسات سے متاثر نہیں ہوتا۔ خواہش اس پر قابو نہیں پاتی۔ خوف و امید اسے خواب نہیں دکھاتے۔ مگر آدمی کیمرے نہیں ہوتا۔ وہ سب سے پہلے ایک اعصابی نظام ہوتا ہے اور اعصاب ہمیشہ دوسری چیزوں سے متاثر ہو کر مرتعش ہوتے ہیں۔ ارتعاشات، ارتسامات، احساسات سب انسان کی آنکھ پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ وہ اس پر اپنا رنگ چڑھاتے ہیں۔ غصے میں ہمیں دنیا کچھ اور نظر آنے لگتی ہے، خوشی میں کچھ اور۔ امید میں ہم اسے کسی اور طرح دیکھتے ہیں، مایوسی میں کسی اور طرح۔ نفرت میں اس کا روپ کچھ اور ہوتا ہے، محبت میں کچھ اور۔ تو پھر یہ کہنے کے کیا معنی ہیں کہ انیسؔ کی آنکھ کیمرے کی آنکھ سے دیکھتی ہے۔ کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ میر انیسؔ کے پاس جذبہ، احساس اور تخیل نہیں ہے؟ یہ سوال اتنا مضحکہ انگیز ہے کہ اسے بیان کر کے خود مجھے شرم آگئی۔ میر انیسؔ کا جذبہ تو ایسا ہے کہ برسوں سے ہزاروں لاکھوں انسانوں کو رُلا رہا ہے جن میں، میں بھی شامل ہوں۔ میر انیسؔ کا کون سا مرثیہ ایسا ہے جسے میں روئے بغیر پڑھ سکتا ہوں اور رونا بھی کیسا جو روح تک کو دھو دیتا ہے۔ ٹریجڈی کے

بارے میں کتھارسس پڑھا بہت تھا مگر عملی تجربہ صرف میر انیس کے مرثیوں سے ہوا۔ جذبہ، احساس، گداز، درد، غصہ، جلن، بے تابی، انیس پر کون سی کیفیت ہے جو طوفان کی طرح نہیں آتی۔ وہ ایسے شدید جذبے کے مالک نہ ہوتے تو اتنے بڑے شاعر نہ ہوتے۔ لیکن ایسے جذبات کے باوجود وہ سیدھا دیکھتے ہیں، سیدھا اور جزویات تک میں درست۔ ان کے مقابلے پر اردو کے دوسرے بڑے شاعروں کی نظر کانپ جاتی ہے، اقبال تو انسانی تفصیلات میں اترتے ہی نہیں اور اکثر منظر نگاری بالعموم ایسے مناظر کی کرتے ہیں جن سے جذبات کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ زیادہ سے زیادہ اقبال کوئی ''خیال'' اخذ کرنے کے لیے منظر بیان کرتے ہیں، مثلاً ان کی نظم ''ہمالیہ'' کو دیکھیے جذبات سے تعلق نہیں رکھتی ''ساقی نامہ'' میں جوئے کہستاں کا بہت ہی خوب صورت منظر بیان کیا گیا ہے مگر صرف یہ نتیجہ نکالنے کے لیے کہ زندگی بھی دریا کی طرح رواں دواں ہے۔ جوش منظر نگاری کے بادشاہ سمجھے جاتے ہیں مگر ان کی کلر اسکیم تک غلط ہو جاتی ہے۔ ابھی جس چیز کو دھانی کہا ہے وہ ارغوانی ہو جاتی ہے۔ ابھی گل بدن سرخ پوش نظر آتا ہے، ابھی سفید پوش۔ ہمارے ایک پرانے طرز کے نقاد درویش میرٹھی نے نگار کے کسی پرانے شمارے میں جوش کی اس قسم کی بے شمار غلطیاں دکھائی تھیں۔ نظیر اکبر آبادی البتہ منظر نگاری میں پورے ہیں مگر ان کے یہاں بھی کوئی ایسا منظر نہیں ملتا جس میں وہ جذباتی طور پر الجھے یا ڈوبے ہوئے ہوں۔ برسات ہے تو ٹھیک ہے، جاڑے ہیں تو ٹھیک ہیں، آندھی اور اندھیری رات ہے تو ٹھیک ہے۔ ''گلزار نسیم'' میں ایک سرے سے منظر کشی کی ہی نہیں گئی۔ نسیم منظر نہیں دکھاتے لفظوں کے ذریعے منظر سے الگ ایک لفظی دنیا پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ میر حسن کی منظر نگاری میں بھی الگ تھلگ قسم کا بیان ہوتا ہے جیسے بارات کا منتظم بارات کے ساز و سامان کی فہرست تیار کرے۔ میر انیس کا یہ معاملہ نہیں ہے۔ ایک تو وہ جس صورتِ حال کا منظر بیان کر رہے ہیں وہ خود حد درجہ جذبات انگیز ہے۔ یہ آگرے میں مہادیو کے میلے کا بیان نہیں ہے بلکہ کربلا کا۔ دوسرے میر انیس محمود عباسی جیسے سنی مسلمان نہیں ہیں کہ اس پر بحث کریں کہ امام حسین علیہ السلام کو شہید کرنے سے پہلے پانی پلا دیا گیا تھا۔ وہ تو اس سچویشن میں اتنے شریک ہیں جیسے خود شہدائے کربلا میں سے ایک ہوں۔ یہاں جو کچھ گزری ہے میر انیس کی روح کے لیے قیامت بن رہی ہے مگر آنکھ ہے کہ جذبہ کیسا ہی ہو جھپکتی نہیں۔ جو کچھ دیکھ رہی ہے بس بالکل اسی طرح دیکھ رہی ہے جیسا ہو رہا ہے۔

یہاں پہنچ کر آیئے ہم دو پیش پا افتادہ الفاظ کی مدد سے اپنی بات آگے بڑھانے کی کوشش کریں یعنی داخلیت اور معروضیت۔ ہمارے ایک دوست نے تو ان دو الفاظ کی مدد سے انسانوں کی اتنی آسان تقسیم کی ہے کہ یونگ بھی سر پیٹ لے۔ ایسے لوگ داخلیت کی پہلی نشانی آنکھ کا بھینگا، آڑا یا ترچھا ہو جانا سمجھتے ہیں اور ان کے خیال کے مطابق سیدھا اور درست دیکھنا عام آدمی کا کام ہے

شاعروں کا نہیں۔ شاعر تو سایۂ شاخ گل کو افعی دیکھتے ہیں اور محبوب کے لبوں کو گلاب کی پنکھڑی۔ جس کو سایۂ شاخ صرف سایۂ شاخ نظر آئے اور لب صرف لب وہ شاعر نہیں ہوسکتا۔ اس خیال کے پیچھے جو بات ہے اس کا تجزیہ رسکن نے اپنے ایک مضمون میں بہت خوبی سے کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ آدمی تین طرح کے ہوتے ہیں ایک وہ جو سیدھا دیکھتے ہیں، کیوں کہ کچھ محسوس نہیں کرتے، یہ عام آدمی ہیں۔ دوسرے وہ جو آڑا ترچھا دیکھتے ہیں اس لیے کہ جذبات سے مغلوب ہوجاتے ہیں، یہ فن کاروں کی ایک قسم ہے۔ تیسرے وہ جو جذبات میں بھی شدید ہوتے ہیں اور محسوسات میں بھی مگر اس کے باوجود سیدھا دیکھتے ہیں یہ سب سے عظیم فن کاروں کی قسم ہے۔ ہمارے وہ دوست جو داخلیت کے نام پر معروضیت کو ایک سرے سے مسترد کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ دراصل پہلے اور تیسرے قسم کے آدمیوں میں فرق نہیں کرتے۔ انھیں ہر حال میں چشمے کی ضرورت رہتی ہے۔ معروضی فن کار کے پاس کوئی چشمہ نہیں ہوتا نہ نظر کی کم زوری کا نہ رنگ دار۔ اس کی اپنی نظر منظر کو پورا کا پورا اور اس کے حقیقی رنگوں میں دیکھتی ہے۔ میں نے غالبؔ اور میرؔ کے دو مصرعے اوپر نقل کیے ہیں ان میں دیکھی ہوئی چیز (سایۂ شاخ گل اور لب) جذبے کے اثر سے کچھ بدل گئی ہے۔ مگر غالبؔ اس بدلی ہوئی کیفیت کا شعور رکھتا ہے اور یہ نہیں کہتا کہ سایۂ شاخ گل افعی ہے، یہ کہتا ہے کہ مجھے نظر آتا ہے۔ یعنی حقیقت کا احساس موجود ہے اور میرؔ بھی پنکھڑی نہیں ''پنکھڑی سی'' کہتے ہیں۔

لیکن معروضیت کی ایک شکل جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں جذبے کی کمی، یا جذبے کے انکار سے پیدا ہوتی ہے، مثلاً زولا کے یہاں۔ زولا کا نعرہ تھا کہ وہ حقیقت کو جوں کا توں پیش کرتا ہے۔ ہمارے یہاں حقیقت نگاری کی اس روایت کی جن لوگوں نے پیروی کی ان کے افسانے دیکھیے۔ وہ ہر سچویشن سے الگ تھلگ کھڑے نظر آتے ہیں۔ بچہ مر رہا ہے مر جائے۔ انھیں تو اس کے تڑپنے کی صحیح تصویر کھینچنی ہے۔ فسادات میں عورتوں کی چھاتیاں کاٹی جائیں تو کیا ہوا۔ وہ ظالم و مظلوم کا ساتھ دینے نہیں آئے صرف حقیقت نگاری کرنے آئے ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ اس خوبی کے باوجود کہ میر انیسؔ حقیقت کو جوں کا توں دیکھتے ہیں۔ وہ اس قسم کے حقیقت نگار نہیں ہیں۔ ان کی آنکھ کیمرے کی طرح ضرور دیکھتی ہے مگر وہ خود کوڈک کمپنی کا ساختہ مال نہیں ہیں۔ وہ زولا قسم کے تماشائی بھی نہیں ہیں جو الگ تھلگ کھڑا ہو۔ وہ تو ایسے تماشائی ہیں کہ خود کربلا میں ہوتے تو امام کا پسینہ گرنے سے پہلے اپنا خون بہا دیتے۔ مگر اس کے باوجود وہ دیکھتے زولا کی طرح ہیں۔ تو پھر میر انیسؔ کی معروضیت کس قسم کی ہے:

میرے عقیدے کے مطابق دنیا کے سب سے بڑے انسان کو جب معراج ہوئی اور وہ حقیقت کے روبرو کھڑے ہوئے تو ان کی تعریف میں کہا گیا۔ مازاغ البصر۔ ایک انتہائی بڑی مثال کو

پیش کرنے سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ چھوٹی چیزیں بھی روشن ہو جاتی ہیں۔ ہمالیہ کی حقیقت سمجھ میں آ جائے تو کنکر پتھر بھی واضح ہو جاتے ہیں۔ معراج کا تجربہ یہ نہیں تھا کہ رسولِ کریمؐ حقیقت کے الگ تھلگ تماشائی تھے۔ اس تجربے میں ان کی روح جذبِ پیمبرانہ کے کمال پر پہنچی ہوئی تھی مگر ان کی آنکھ جھپکی نہیں۔ اس کے مقابلے پر حضرت موسیٰؑ کو کوہِ طور پر تجلیِ حق کا تجربہ ہوا اور وہ دیکھ ہی نہیں سکے، بے ہوش ہو گئے۔ یہ دو آنکھوں کا فرق ہی نہیں، دو انسانوں کا فرق بھی ہے۔ حضرت موسیٰؑ کی آنکھ نہیں دیکھ سکی مگر حضور مازاغ البصر کے رتبے پر فائز ہو گئے۔ اب ہمالیہ کے مقابلے پر ذرّے کا معاملہ یہ ہے کہ ذرّے کی حیثیت سے میر انیسؔ کو ہمالیہ سے نسبت ہے۔ اس نسبت سے میر انیسؔ کو ایسی نظر ملی ہے کہ جذبے کی انتہائی شدت میں بھی وہ اتنا سیدھا اور درست دیکھتے ہیں کہ ایک زمانے میں تو مجھے خبط ہو گیا تھا کہ میر انیسؔ کے کلام کا اسکرین پلے لکھا کرتا تھا اور لانگ شاٹ، مڈ لانگ شاٹ، کلوز اپس پینٹنگ اور ڈیزالونگ کے ایسے مزے آتے تھے کہ اگر لوگوں کے برا ماننے کا ڈر نہ ہوتا تو میر انیسؔ کے مرثیوں کی فلم بنا دیتا۔

(ماہنامہ ''سیپ'' کراچی، میر انیسؔ نمبر، ۱۹۷۰ء)

○

# کیا اکبر تنگ نظر تھے

اکبر تنگ نظر تھے۔ نیک نیتی کے باوجود ان کے دل میں وسعت نہ تھی۔ اس لیے انھوں نے ''جدید'' کی کوتاہیوں اور خامیوں، کم زوریوں اور لغزشوں پر نکتہ چینی کی۔ اس کی خوبیوں کا اعتراف نہ کیا۔ ان کے مزاج میں جذباتیت تھی حقیقت پسندی نہ تھی۔ اس لیے انھیں ماضی سے عقیدت اور لگاؤ تھا اور حال سے نفرت اور بیزاری۔ وہ تغیر کو، زندگی کی تبدیلیوں کو، مستقبل اور اس کے امکانات کو شک وشبہے کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس لیے آگے بڑھنے والوں کا مذاق اڑا کر رہ گئے، ان کی رہنمائی نہ کر سکے —— لیکن اس سب کے باوجود ''لسان العصر'' تھے اور قبول خاطر اور لطفِ سخن، میں ان کا کوئی حریف نہ تھا اور یہ چیزیں خداداد ہونے کے ساتھ اپنے پیچھے کچھ اسباب اور کچھ وجوہ رکھتی ہیں۔ خدا کسی کو موت بھی بغیر بہانے کے نہیں دیتا۔

اکبر کو مقبولیت حاصل نہ ہوئی ہوتی، زندگی نے، آگے بڑھنے والے سماج نے انھیں رد کر دیا ہوتا، تو بھی میں ذاتی پسند کے بل بوتے پر اکبر کی تعریف کرتا۔ مگر اب تو میری قوم اور میری تہذیب کی طرف سے بھی مجھ پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ میں اس کے مزاج، اس کی اجتماعی پسند اور ناپسند کی توجیہ اور تاویل کروں۔ اسے معنی پہناؤں۔ یہ مختصر سا مضمون اسی فرض کی ادائیگی ہے۔ ممکن ہے اس میں سائنٹفک حقیقت نگاری کی کمی محسوس ہو۔ مجھے اس کا دعویٰ بھی نہیں۔ میں انسان کے خیال، فکر، احساس اور جذبے کے حسن اور قوت کو دیکھتا ہوں۔ ورنہ سائنٹفک حقیقت تو اتنی سی ہے کہ آدمی بھی حیوان ہے جسے دوسرے حیوانوں کی طرح چارہ اور ہم جنس کی صحبت کی ضرورت ہوتی ہے اور بس —— باقی سب کچھ تو بھرے پیٹ کی ڈکار ہے۔

اکبر تنگ نظر ضرور تھے۔ مگر اپنی عام زندگی میں نہیں۔ عام زندگی میں وہ بڑے صلح کل، رودار اور غیر متعصب تھے۔ تنگ نظری کا سب سے بڑا پردہ پوش مذہب ہے اور مذہب میں بقول سکینہ "اکبر وسیع النظر موحد تھے" اور مذہب و ملت کے جزوی اختلافات کو درخور اعتنا خیال نہ کرتے تھے۔ ان میں جدید سے بھی تعصب نہ تھا۔ ہو بھی کیسے سکتا تھا۔ خود جج تھے۔ خان بہادر تھے۔ فیلو آف الٰہ آباد یونی ورسٹی تھے۔ ان کی اولاد نے کالج میں تعلیم پائی۔ عشرت حسین انگلینڈ گئے اور کلکٹر ہوئے۔ اکبر کی تنگ نظری، اخلاقی، مذہبی اور سیاسی نہ تھی۔ اس کی نوعیت کچھ اور ہے۔

پہلی قابل غور بات یہ ہے کہ اکبر طنز نگار شاعر تھے اور طنز نگاری کے لیے تنگ نظری غالباً اتنی ہی ضروری ہے جتنی تنقید کے لیے خشک دماغی یا اخبار نویسی کے لیے ابتذال۔ طنز نگار زندگی کو، انسان کو، ایک وسیع النظر فلسفی، ایک وسیع القلب شاعر کی طرح جوں کا توں قبول نہیں کرسکتا۔ اگر اسے زندگی کے ادھورے پن اور انسان کے نامکمل ہونے کا احساس نہ ہو، اگر وہ زندگی کے "مقدس شعلے" کی حمد و ثنا میں یہ بھول جائے کہ انسان گو، موت میں پیدا ہوتا ہے۔ اگر وہ انسان کی عظمت اور حسن کی تعریف میں یہ فراموش کر دے کہ بڑے بڑے جوان رعنا کھوسٹ بڈھے بن جاتے ہیں، مر جاتے ہیں —— تو وہ پیغمبری سے لے کر لیڈری تک دنیا کا ہر کام کرسکتا ہے —— طنز نگاری نہیں کرسکتا۔ طنز نگار کے لیے اتنی تنگ نظری ضروری ہے کہ وہ زندگی کو اور انسان کو اس کی موجودہ حالت میں مکمل نہ سمجھے۔ اس کی تمام فتوحات کے باوجود ناقابل شکست نہ خیال کرے۔ اکبر انھیں معنوں میں تنگ نظر تھے۔ اکبر کی تنگ نظری عام آدمیوں کی تنگ نظری ہوتی تو وہ کسی مسجد کے پیش امام، کسی مکتب کے معلم ہوتے —— خان بہادر اور "لسان العصر" نہ ہوتے۔

اکبر کی تمام ظرافت، طنز، تمسخر اور استہزا کا رخ اجتماعی حرکت کے بے ڈھنگے پن کی طرف ہے، افراد کی طرف نہیں۔ وہ اس زندگی کو جوان کے سامنے بے تکے پن سے بکھری پڑی تھی، جس میں اکڑفوں تھی، ڈینگ تھی، ترقی کے نعرے تھے، ظاہری ٹیپ ٹاپ اور تزک بھڑک تھی، کمتری کا احساس تھا، مرعوبیت تھی اور ان سب کے چھپانے کے لیے ہزار طرح کی خودفریبیاں تھیں، اس معاشرت کو جس کا پرانا نظام درہم برہم ہو چکا تھا، جس کی تمام روایات اور رسومات ٹوٹ چکی تھیں، جس کے پاؤں کے نیچے زمین سرک چکی تھی اور جو توازن برقرار رکھنے یا نیا توازن پیدا کرنے کے لیے خلا میں ہاتھ پاؤں مار رہی تھی، کسی طرح قبول نہیں کر سکتے تھے۔ اجتماعی زندگی کی یہی بے ربطی، انتشار اور بے تکا پن ان کی شاعری کا موضوع ہے۔ اس موضوع کے ہزارہا پہلو ہیں اور اکبر نے اُس کے ہر پہلو کو سیکڑوں زاویوں سے دیکھا اور دکھایا ہے:

ان کی بیوی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

---------

اپنی گرہ سے کچھ نہ مجھے آپ دیجیے
اخبار میں تو نام مرا چھاپ دیجیے

---------

پوچھا میں نہ کہ تیرا مذہب کیا ہے
کہنے لگا اس سے تیرا مطلب کیا ہے
میں نے یہ کہا کہ غول بندی کے لیے
بولا کہ شکست کھا چکے، اب کیا ہے

---------

پہن لے سایہ مری جاں اتار کر پشواز
زمانہ باتو نہ سازد تو بازمانہ بساز

---------

کمال محنت سے پڑھ رہے ہیں، کمال غیرت سے بڑھ رہے ہیں
سوار مشرق کی راہ میں ہیں تو مغربی راہ میں پیادے

---------

قومی ترقی کی رادھا پیاری
بیٹھی ہیں پہنے جوڑا بھاری
نو من تیل کی فکر ہے طاری
چندے کی تحصیل ہے جاری

---------

جمع ہیں ممبر بھولے بھالے
جاڑوں کا موسم، پھولے پھالے
آنکھیں پھاڑے دانت نکالے
چندہ دے کر پھنسنے والے

---------

بعض ہیں بادہ و جام کے خواہاں
بعض نمود و نام کے خواہاں
بعض فقط آرام کے خواہاں
کم ہیں فیضِ عام کے خواہاں

--------

ہندو تنتے ہیں تھام کر گائے کی سینگ
آغا گری دکھاتے ہیں پی کر بھنگ
لیکن حضرت کو ہے یہ کس چیز پہ ناز
کالج میں ڈٹے ہوئے اڑاتے ہیں جو ڈینگ

--------

ہیں عمل اچھے مگر دروازۂ جنت ہے بند
کر چکے ہیں پاس لیکن نوکری ملتی نہیں

--------

گو بہت اونچی ہے پرواز حریف
شیخ بھی کچھ کم نہیں ہیں جمپ میں
ان کا طوطی بولتا ہے عرش پر
اپنا مرغا بولتا ہے کمپ میں

اکبر مزاج کے اعتبار سے جزرس اور تفصیل بیں آدمی تھے۔ وہ زندگی کی حرکت کو، اس کے تغیر کو خارجی مظاہر کی روشنی میں دیکھتے تھے۔ حرکت اور تغیر کے فلسفیانہ پہلو سے انھیں زیادہ دل چسپی نہ تھی، مذہب بھی ان کے یہاں حقائقِ فلسفہ کا نام نہیں بلکہ ان رسوم و روایات کا جو مذہب کی روح نے پیدا کیں اور جن کے بغیر کوئی عقیدہ، کوئی نظریہ یا خیال خارجی زندگی میں نمود نہیں کرسکتا۔ اکبر کے یہاں پردے اور اسی قسم کے دوسرے موضوعات کی کثرت بھی ان کی اسی تفصیل بینی کا نتیجہ ہے۔ یہ تفصیل بینی اور جزرسی جو ان کے مزاج اور شاعری کا ایک اہم جز ہے ان کی بدنامی کا باعث بھی ہوئی ہے۔ اسی سے ان کے ناقدوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں میں پھنس کے رہ گئے ہیں۔ زندگی اور زمانے کی ان گہری، دوررس اور عظیم تبدیلیوں کو نہ سمجھ سکے جو ہندوستان میں صنعتی انقلاب کے ظہور سے پیدا ہو رہی تھیں۔ انھوں نے عورتوں اور مردوں کی بے راہ روی، ان کی مغرب زدگی، سطحیت، شہرت طلبی، تن آسانی، مذہب سے بے پروائی اور معاشرتی احساسِ کمتری کا اس طرح

ذکر کیا ہے کہ اس سے ''نئے ہندوستان'' کی یک رخی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہم ان باتوں میں پھنس کر اُس ترقی کو بھول جاتے ہیں جو ان سب باتوں کے باوجود ہندوستان کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی میں واقع ہو رہی تھی۔ لیکن ایک طنز نگار کی حیثیت سے اکبر کے لیے یہ تفصیل بینی انتہائی ضروری تھی۔ اکبر زندگی کو ''فلسفیانہ حقائق'' اور ''سائنٹفک کلیوں'' کی روشنی میں دیکھتے تو ممکن ہے وہ ہمارے ناقدوں کے مطالبات کو پورا کر دیتے لیکن پھر طنز نگار شاعر نہ ہو سکتے تھے۔ اکبر کی طرح حالی بھی جو نئی زندگی اور اس کی فتوحات اور برکات کے بہت بڑے مبلغوں میں سمجھے جاتے ہیں، جب اس زندگی کے قابل اعتراض حصوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو انھیں بھی اسی تفصیل بینی سے کام لینا پڑتا ہے اور وہ بھی اکبر کی طرح جزوی چیزوں کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ''پولٹیکل اسپیچیں''، ''فیشن کی تعریف''، ''ایک کالے اور گورے کی صحت کا میڈیکل امتحان''، ''رفارم کی حد''، ''اور جھوٹی نمائش'' ان کی اسی قسم کی منظومات ہیں۔

حالی کی ان نظموں کا انداز اکبر کی طنزیہ شاعری سے بہت ملتا جلتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ حالی کی اس قسم کی شاعری ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہونے کے باعث ناکام شاعری ہے۔ اس میں وہ لطف اور مزہ، وہ کاٹ اور ''بھرپور'' وار نہیں، جو اکبر کے اشعار میں ہے، ورنہ اس کا موضوع، اس کی تفصیل اور جزرسی، بالکل وہی ہے جو اکبر کی شاعری میں ہے۔ حالی، اکبر کے مقلد نہ تھے، ان کی نظر چھوٹی چھوٹی جزوی باتوں میں محدود رہ جانے والی بھی نہ تھی۔ اُن میں اکبر کی سی تنگ نظری، اور ''کم نگاہی'' نہ تھی۔ پھر اپنی ''راست بینی، اصول پرستی اور ہموار طبیعت'' کے باوجود ان کی شاعری کے اس حصے میں یہ رنگ کیوں پیدا ہو جاتا ہے؟ دوسرے اس سوال کا جو بھی جواب دیں میرے نزدیک اس کی وجہ طنزیہ شاعری کے مطالبات ہیں۔ ورنہ حالی اور خود اکبر جب نئی زندگی، نئی معاشرت اور نئے ہندوستان سے متعلق غیر طنزیہ شاعری کرتے ہیں تو ان کا لب ولہجہ بالکل دوسرا ہوتا ہے۔ اور عجیب بات ہے کہ اس میں بھی انتہا درجے کی مماثلت ہے۔ حالی کے ایک قصیدے کے اشعار ہیں جو انھوں نے ''جشنِ جوبلی'' کے موقع پر لکھا تھا:

جمشید پہ جب آگ ہوئی سنگ سے ظاہر
ایراں میں کیا جشنِ سدہ اُس نے مقرر
اس عہدِ ہمایوں میں ہزار ایسے کرشمے
ظاہر ہوئے اس طرح کہ عقلیں ہوئیں ششدر
یہ جشن مبارک ہے بہت جشن سدہ سے
وہ آگ نکلنے کا یہ بجھنے کا ہے مظہر

اس دورِ خجستہ میں وہ سب بجھ گئے شعلے
تھی جن کی جہاں سوز لپٹ آگ سے بڑھ کر
اس عہد نے وہ خون بھرے ہاتھ کیے قطع
جو پھیرتے تھے بیٹیوں کے حلق پہ خنجر
اس عہد نے کی آ کے غلاموں کی حمایت
انساں کو نہ سمجھا کسی انسان سے کمتر
دی اس نے مٹا ہند سے یوں رسم ستی کی
گویا کہ ستی ہوگئی، وہ عہدِ کہن پر
نابود کیا اس نے زمانے سے ٹھگی کو
اک قہر تھا اللہ کا جو نوعِ بشر پر

اور اکبر بھی ایک اسی طرح کے قصیدے میں لکھتے ہیں:

ہزاروں مدرسے قائم ہوئے ہیں سیکڑوں کالج
جہاں فکرِ ارسطو بھی بس اک طفلِ دبستاں ہے
جہاں چلتا نہ تھا کچھ زور واں اب ریل چلتی ہے
میسر خاکساروں کو بھی اب تختِ سلیماں ہے
نہ کچھ کھٹکا ہے چوروں کا نہ قزاقوں کی دہشت ہے
رواں بے زحمتِ خوف و خطر ہر سمت انساں ہے
تجارت کی بھی ایسی ہو رہی ہے گرم بازاری
کہ سامانِ معیشت جنسِ دل سے بھی اب ارزاں ہے
طلسمِ تازہ دیکھا کارخانہ تار برقی کا
زبانِ تار پر وہ بات ہے جو دل میں پنہاں ہے
رعایا کے حقوق اب ہر طرح محفوظ رہتے ہیں
اِدھر قانون حامی ہے اُدھر حاکم نگہباں ہے

یہ ضرور ہے کہ اکبر کے اِس قسم کے اشعار ان کی کامیاب شاعری کے نمونے نہیں، ان میں وہ لطف اور کیفیت نہیں ہے جو ان کی طنزیہ شاعری میں ہے اور ایسا ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ اکبر کی شاعری کا اصلی محرک اجتماعی زندگی کے انتشار بے ربطی اور بے ڈھنگے پن کا احساس ہے اور اُن کی کامیاب شاعری وہی ہے، جس میں یہ احساس اپنا اظہار کرتا ہے۔ عہدِ جدید کی ''فتوحات'' کے متعلق

انھوں نے صرف ضرورتاً شاعری کی ہے اور ضرورت ایجاد کی ماں ہو تو ہو، شاعری کو نہیں جنم دے سکتی —— لیکن اکبر کے ساتھ ساتھ حالی کے بھی اس قسم کے اشعار کچھ ایسے زیادہ کامیاب نہیں۔ ہیں حالی اپنی نثر میں، اپنی عام زندگی میں ''جدید'' کے کتنے ہی بڑے مبلغ رہے ہوں، لیکن ان کی اصل شاعری ان کی غزلوں میں ہے یا مسدس کے ان حصوں میں، جہاں وہ اسلام کی گزشتہ ''فتوحات'' اور ''ماضی'' کی عظمت کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ اس کے ساتھ ''برکھارت'' اور ''مناجاتِ بیوہ'' قسم کی دو چار نظموں کو اور شامل کر لیجیے۔ باقی سب کچھ محض خانہ پری ہے..... حالی نے نئی زندگی کی فتوحات کے متعلق جو کچھ لکھا ہے۔ وہ اتنا ہی بے جان اور پھسپھسا ہے، جتنی اکبر کی تحریریں۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی کچھ کم قابل غور نہیں ہے کہ اکبر کی طرح حالی کی بھی ان نظموں کا تقریباً تمام حصہ کسی نہ کسی وقتی ضرورت کے ماتحت لکھا گیا ہے۔ کبھی ''جشنِ جوبلی'' کے لیے، کبھی ایجوکیشنل کانفرنس کے لیے اور وقتی ضرورت اور مصلحت کے وقت کسی چیز کے متعلق تعریفی بیان تو دیا جا سکتا ہے، شاعری نہیں کی جا سکتی۔

حالی اور اکبر کا موازنہ میرا موضوع نہیں ہے۔ لیکن اس بحث سے غالباً یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ اگر اکبر کی شاعری عہدِ جدید کی فتوحات پر روشنی نہیں ڈالتی تو اس کی وجہ ان کی تنگ نظری اور جزئیات پرستی نہ تھی بلکہ طنزیہ شاعری کے مطالبات —— ورنہ جب وہ عہدِ جدید کے متعلق طنزیہ شاعری نہیں کرتے ہیں، تو ان کی اور حالی کی نظموں میں کوئی فرق نہیں رہتا ہے۔

(''نگار'' پاکستان سال نامہ ۱۹۶۹ء)

○

# اکبر اور اُن کا زاویۂ نظر

حالی کے ایک مصرعے میں سرسید تحریک کی پوری روح موجود ہے:

پھر واس طرف کو ہوا ہو جدھر کی

حالی کا مصرع بدلتے ہوئے حالات میں صرف و محض جینے کی خواہش کی پیداوار ہے، اس میں ایک بے بسی، ایک جبر کے احساس کی جھلک پائی جاتی ہے۔ بے بسی اور جبر کا یہ احساس حالی کا انفرادی احساس نہیں۔ سرسید کی پوری تحریک کا ترجمان ہے۔ سرسید نے بدلتے ہوئے حالات میں جس نقطۂ نظر سے کام کیا، وہ یہ تھا کہ انگریز ہندوستان میں ایک زبردست سیاسی قوت کی حیثیت سے موجود ہے۔ مسلمان اس کی قوت سے زور آزمائی کر کے ناکام ہو چکے ہیں اور اس قسم کی کوئی دوسری کوشش بھی ناکامی کے مترادف ہے، اندریں صورتِ حال مسلمانوں کے لیے ناگزیر ہے کہ وہ اس حقیقت کو تسلیم کر لیں اور ہر امکانی کوشش اس امر میں کریں کہ انگریز کے دل سے، جس سے ان کا سابقہ محکوم کی حیثیت سے ہے، مسلمانوں کے خطرناک اور اس کی سیاسی قوت کے مخالف ہونے کی بدگمانی اور اس بدگمانی سے پیدا ہونے والی دشمنی دور ہو جائے۔ سرسید کا یہ نقطۂ نظر اپنی صحت کو ثابت کرنے کے لیے کسی دلیل کا محتاج نہیں تھا۔ حالات خود مسلمانوں کو بتا رہے تھے کہ اس نقطۂ نظر پر عمل کیے بغیر چارہ نہیں۔ چناں چہ سرسید کی زیرِ قیادت مسلمانوں نے اس کو انجام دینے کی کوشش کی۔

اس مسئلے کا ایک اور پہلو بھی تھا، انگریز کو ہندوستان میں اپنی حکومت چلانے کے لیے ایسے لوگوں کی ضرورت تھی جو اس کے دفاتر میں کام کر سکیں۔ مسلمانوں سے وہ بدگمان تھا اور ہندو اس کی آواز پر لبیک کہنے کے لیے تیار بیٹھا تھا۔ چناں چہ جب تک مسلمان، انگریز کی بدگمانی کو دور

کر سکے، اس وقت تک ہندو، اس کے دفتری نظام میں داخل ہو چکا تھا۔ یہ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ انگریز اپنے ساتھ حکومت کا جو جمہوری نظام لایا تھا، اس کی بنیاد قومیت کے تصور پر تھی۔ ہندو نے انگریز کے اس تصور کو بہ رضا و رغبت قبول کر لیا۔ لیکن اس تصور میں مسلمان کے لیے خسارہ ہی خسارہ تھا۔ اگر وہ اسے قبول کرتا تھا، تو اس کے معنی یہ ہوتے تھے کہ وہ اپنے قومی وجود کو ہندو قوم میں ضم کرنے کے لیے تیار ہے اور اگر قبول نہیں کرتا تھا تو اس کا مفہوم یہ ہوتا تھا کہ وہ سیاسی میدان میں، انگریز کے آئین سے من مانا فائدہ اُٹھانے کے لیے ہندو کو تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ چناں چہ ہندو نے قومیت کے تصور پر ایک سیاسی جماعت کی تشکیل کر لی اور انگریز نے اسے "ہندوستانی قوم" کے نمائندہ کی حیثیت سے تسلیم کر لیا، لیکن مسلمان چہ کنم کی کش مکش میں مبتلا رہ کر، ایک مدت تک اس امر کا فیصلہ نہ کر سکا کہ وہ انگریز کے جمہوری نظام کو مانے یا نہ مانے۔ بالآخر، اس ادراک کے ماتحت کہ ماننے یا نہ ماننے کی دو صورتوں میں نتیجہ واحد ہے، یہی مناسب سمجھا گیا کہ "ہندو اکثریت کے مقابلے میں مسلمان اقلیت کے سیاسی حقوق کے تحفظ" کے لیے مسلمان بھی ایک جماعت کی تشکیل کر لیں، یہ فیصلہ انتہائی مجبوری کا فیصلہ تھا۔

سر سید تحریک کے تعلیمی پہلو کو بھی اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ یہ بیک وقت ہندوؤں کے پہلو بہ پہلو، انگریز کے دفتری نظام میں، مسلمانوں کو شریک کرنے اور نئی علمی سرگرمیوں میں مسلمانوں کو ہندوؤں کے مقابل رکھنے کی کوشش تھی۔ چناں چہ اگر سر سید کی تحریک نے مسلمانوں کے اپنے قدیم علمی و فکری سرمائے کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی تو اس میں کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ سر سید تحریک، نئے حالات سے مفاہمت کی تحریک تھی۔ اس تحریک سے اس سے زیادہ کچھ اور مطالبہ نہیں کیا جا سکتا۔

البتہ اس کام کو، جسے چند ناگزیر مجبوریوں کی بنا پر، سر سید کی تحریک نے نظر انداز کر دیا تھا، مسلمانوں کے ایک اور باشعور، حساس اور صاحب فکر طبقے نے انجام دیا، یہ وہ طبقہ تھا، جس نے ۱۸۵۷ء کی تحریک کی قیادت کا فرض انجام دیا تھا اور فکری لحاظ سے، سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل شہید علیہم الرحمہ کی تحریک کے تابع تھا۔ سید صاحب کی تحریک بڑی پہلودار اور ہمہ گیر تحریک تھی۔ اس تحریک کو سیاسی میدان میں، سکھوں اور انگریزوں کے مقابلے میں چند وجوہ کی بنا پر، یکے بعد دیگرے شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ لیکن اس کی مذہبی اور تہذیبی فتوحات کا کوئی شمار نہیں ہے۔ اس نے مسلمانوں کی معاشرتی اصلاح کر کے، ان میں مذہب کا ایک نیا احساس بیدار کیا اور اس فکری انتشار کو دور کیا جس نے مسلمانوں کی مرکزی فکر کے چشمے کو گدلا کر دیا تھا، ۱۸۵۷ء کی تحریک کی ناکامی کے بعد، اس تحریک نے اپنی ساری توجہ کو خالصتاً تہذیبی معاملات پر مرکوز کر دیا اور سر سید کی تحریک کی اس کوتاہی کو پورا کیا، جس کے پورا نہ ہو سکنے کی صورت میں، مسلمان قوم کی تاریخ اس کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ سے محروم

رہتی۔ ۱۸۶۱ء میں مدرسہ دیو بند کی بنیاد رکھی گئی۔ اس تحریک کے بانیوں میں مولانا محمد قاسم نانوتوی اور مولانا رشید احمد گنگوہی کے نام نامی قابلِ ذکر ہیں (یہاں غالباً یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ مولانا محمد قاسم اور سرسید دونوں مولانا مملوک علی کے شاگرد تھے)۔ مدرسہ دیو بند نے مسلمانوں کی یہ تاریخی خدمت انجام دی کہ اس نے مسلمانوں کے قومی علمی وفکری سرمائے کا جائزہ لے کر اس کی ازسرِنو ترتیب و تدوین کی اور مسلم تہذیب کے زندہ اور صالح عناصر کو مردہ اور غیر صالح عناصر سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ سرسید کی تحریک نئے حالات سے مفاہمت کی کوشش میں نہ صرف مسلمانوں کے قدیم فکری سرمائے کی طرف زیادہ توجہ نہیں کر سکی تھی، بلکہ وہ ان عناصر کی تباہ کاری کو دور کرنے کی بھی کوئی سعی نہ کر سکی، جو تہذیبی اور مذہبی انجمنوں کی شکل میں ہندو عزائم کو پورا کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ صرف اتنا ہی نہیں اس نے ان اثرات کو بھی نظر انداز کر دیا جو رفتہ رفتہ ملت کے ایک طبقے کو ملت کے تہذیبی وجود، اس کی فکر اور اس کے مسائل سے دور لے جا رہے تھے۔ میری مراد مغرب کے ان اثرات سے ہے جو متعدد وجوہ سے مسلمانوں کے ایک طبقے میں پھیلے اور اسے ایک سستی بلکہ مضحک مغربیت میں مبتلا کر گئے۔ سرسیّد تحریک کی ان کوتاہیوں کو مسلم قیادت کے اس دوسرے حصے نے پورا کیا۔

یہ ہے اس اجمال کی تفصیل کہ سرسید کی تحریک مسلمانوں کے صرف و محض جینے کی خواہش کا مظہر تھی۔ لیکن مدرسہ دیو بند نے اس سوال کے جواب کی تیاری کی جس کی اہمیت حالات کی درستگی اور فضا کے سازگار ہونے کے بعد واضح ہونے والی تھی۔ یعنی مسلم قوم کا اپنی انفرادیت اور اپنی شخصیت کے تمام پہلوؤں کو برقرار رکھ کر جینے کا مسئلہ —— چناں چہ ہم کچھ ہی عرصے کے بعد دیکھتے ہیں کہ سرسید کی تحریک مسلمانوں کے اجتماعی شعور میں پیدا ہونے والے بعض سوالات کا جواب دینے سے قاصر رہتی ہے اور اس کا ردِّعمل شروع ہو جاتا ہے۔ حالؔی نے سرسید کا تذکرہ کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے:

> ۲۶ برس کے تجربے سے ان کو اس قدر ضرور معلوم ہوگیا ہوگا کہ انگریزی زبان میں بھی ایسی تعلیم ہوسکتی ہے جو دیسی زبان کی تعلیم سے زیادہ نکمّی، فضول اور اصلی لیاقت پیدا کرنے سے قاصر ہو۔

حالی کے یہ الفاظ بہت اہم ہیں، یہ ایک بالکل نئے تصور کے ترجمان ہیں۔ یہ تصور ''اصلی لیاقت'' کا تصور ہے لیکن سرسید کی تحریک کی پیدائش کے اسباب نے اس کے طریقِ کار اور اس کے عمل کی حدود کو بھی متعین کر دیا تھا اور اس طریقِ کار کی پابندی کرتے اور اس دائرۂ عمل میں رہتے ہوئے، سرسید کی تحریک اس ''اصلی لیاقت'' کو پیدا بھی نہیں کر سکتی تھی۔ اس جملے سے سرسید کی تنقیص مقصود نہیں بلکہ اس امر کا اظہار ہے کہ ہمیں بعض باتوں کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے سرسید کی تحریک کے دائرۂ عمل اور اس کی حدود کا تعین کر لینا چاہیے۔ ہمیں مان لینا چاہیے کہ سرسید کی تحریک چند ایسے مسائل

کی طرف توجہ نہ کر سکی تھی، جن کو حل کیے بغیر ہماری قومی زندگی کی مشکلات کا خاتمہ نہیں ہو سکتا تھا۔
اب غالباً ہم اکبر کی شاعری کے بالکل قریب پہنچ گئے ہیں۔ سرسید کی تحریک کی نمائندگی کے لیے میں حالی کے مصرعے کو پہلے پیش کر چکا ہوں۔ اب اس کے مقابلے میں ایک اور شعر ملاحظہ فرمائیے:

ناز کیا اس پہ جو بدلا ہے زمانے نے تمھیں
مرد وہ ہیں جو زمانے کو بدل دیتے ہیں

یہ اکبر کا شعر ہے۔ حالی کے مصرعے میں جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، بدلتے ہوئے حالات میں صرف و محض جینے کی خواہش کا اظہار ہے۔ اکبر کے شعر میں جینے کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص طریق پر جینے کا عزم ہے۔ اس عزم کو بعض لوگوں نے اکبر کی ''ضد'' سے تعبیر کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اکبر تبدیلی کے فلسفے سے ناواقف تھے، اس لیے انھوں نے بدلتے ہوئے حالات میں تبدیل نہ ہونے کی ضد کی۔ لیکن دراصل یہ ضد نہیں ہے اور اگر ضد ہے بھی تو اکبر کی انفرادی ضد نہیں، ایک تہذیبی قوت کی ضد ہے۔ اس ضد کو اقبال کے ان اشعار میں دیکھیے:

گفتند ''جہانِ ما آیا بتومی سازد''
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن
حدیثِ بے خبراں ہے کہ با زمانہ بساز
زمانہ باتو نہ سازد، تو با زمانہ ستیز

پتا نہیں تبدیلی کے فلسفے کے ماہرین اقبال کے ان اشعار پر کیا رائے ظاہر کریں گے۔ لیکن اقبال پر تبدیلی کے فلسفے سے ناواقفیت کا الزام لگانے کے لیے بہت بڑا دل گردہ چاہیے۔ دراصل، اکبر یا اقبال یا کسی اور شاعر کے سلسلے میں اس قسم کا سوال اٹھانا ایک طرح کی علمی جہالت کا ثبوت دینا ہے۔ یہ جہالت ادب و شاعری کو خارجی حقیقت کے بالکل تابع سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ پھر مسئلے کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حالات اور ماحول کے تقاضے افراد اور اقوام کو تبدیل ضرور کرتے ہیں۔ لیکن اقوام کی قوتِ ارادی ماحول کو بھی تبدیل کرتی ہے۔ اگر اس حقیقت کو نظر انداز کر دیا جائے تو تبدیلی کا فلسفہ ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ جانے اور حالات کے دھارے میں تنکے کی طرح بہنے کا فلسفہ بن جاتا ہے۔
دراصل اکبر کی شاعری بدلتے ہوئے حالات میں مسلم قوم کی مجروح ہوتی ہوئی انفرادیت کا احتجاج ہے۔ اکبر کے مقابلے میں اقبال کی شاعری نسبتاً سازگار ماحول پا کر، حالات کو اپنی خواہش کے مطابق بدل سکنے کے امکانات کا جائزہ لیتی ہے۔ لیکن دونوں کا نقطۂ نظر ایک ہے۔ دونوں مسلم قوم کی تہذیبی شخصیت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ البتہ اکبر اسے صرف ملکی ماحول اور اپنے گرد و پیش کے آئینے میں دیکھتے ہیں، اقبال مسلم قوم کی تہذیبی شخصیت اور اس کی انفرادیت کے مسئلے کو بین الاقوامی سطح پر سوچتے

ہیں، پھر وہ مسلم قوم کے عزائم کو کائنات کی مخالف طاقتوں سے بھی ٹکرا کر اس کی قوت کا اندازہ لگانا چاہتے ہیں، اس لیے اقبالؔ، اکبر سے بڑے شاعر ہیں۔ اکبر کی شاعری مخالف ماحول میں مسلم قوم کی انفرادیت کا احتجاج ہے، اقبال کی شاعری مخالف ماحول کو بدل دینے کا دعویٰ۔ یہی دونوں کی شاعری کا فرق ہے، لیکن اسی سے ان کے زاویۂ نگاہ کے ایک ہونے کا پتا چلتا ہے۔ اکبر کی شاعری کے موضوعات پر ایک سرسری سی نظر بھی ڈال لی جائے تو یہ بات محتاجِ ثبوت نہیں رہتی کہ اکبر کی شاعری میں بنیادی اہمیت تہذیبی اور کلچری معاملات کو حاصل ہے۔ انھیں جو سوال سب سے زیادہ ستاتا ہے وہ مسلمانوں کی قومی شخصیت کی انفرادیت کی حفاظت کا ہے۔ سرسید اور حالؔی نے بدلتے ہوئے حالات میں تبدیلی کو بطور ایک ضرورت کے اختیار کیا تھا بلکہ اس میں اختیار سے زیادہ جبر کا رنگ تھا۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ مسلمان اپنے ماضی کی عظمت اور اپنی تاریخی روایات کو قائم نہیں رکھ سکتے اور اس پر وہ سخت متأسف تھے۔ حالؔی کی ''مسدس مدوجزرِ اسلام'' اسی تأسف کی آئینہ دار ہے۔ لیکن حالؔی کے اس مصرعے کا مقصود کہ ''پھرو اُس طرف کو ہوا ہو جدھر کی'' —— یقیناً یہ نہیں تھا کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی جگہ نقالوں اور بہروپیوں کی ایک قوم پیدا ہو جائے۔ نہ انھوں نے اس لیے انگریزی پڑھنے کی ترغیب دی کہ انگریزی پڑھ کر اپنی زبان اور اپنے علوم کو ذلیل سمجھا جائے۔ نہ ان کے ماؤں بہنوں اور بیٹیوں سے نئے حالات کو سمجھنے کے مطالبے کا منشا یہ تھا کہ ایسی عورتیں پیدا ہوں جو فیشن کے جملہ لوازمات سے آراستہ ہو کر انگریزوں یا کالے صاحب لوگوں کی محفلوں میں ڈانس اور میوزک کے کمالات دکھا سکیں۔ لیکن چند در چند وجوہ کی بنا پر ہوا ایسا ہی رہا تھا۔ ان وجوہ پر روشنی ڈالنا میرے موضوع سے خارج ہے۔ البتہ یہ دکھانا مقصود ہے کہ اکبر نے سماجی معاملات میں کالے صاحب لوگوں کا، تعلیمی معاملات میں سستی مغربیت کے پیچھے مشرقی علوم اور مشرقی روایات کو ترک کر دینے بلکہ ذلیل سمجھنے والی ذہنیت کا مسئلہ، نسواں میں بے حیائی، بے شرمی فیشن پرستی اور ''ڈانس'' اور ''میوزک'' کو آزادیِ نسواں کی معراج سمجھنے والے طبقے کا مذاق اُڑایا ہے۔ ہمارے نقادوں نے اسے نئے حالات میں تبدیل ہونے، نئے علوم حاصل کرنے اور آزادیِ نسواں کا مذاق بنا دیا ہے لیکن دراصل یہ ایک بہت بڑی تہذیبی خدمت تھی۔ میں اکبر کی شاعری کو مسلم قوم کے اجتماعی ضمیر کی آواز سمجھتا ہوں۔ مسلمان قوم نے مجبوری کی حالت میں اس صورتِ حال کو قبول کیا تھا، لیکن اس کے اجتماعی شعور نے اس طبقے کو کبھی پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جس نے مغربی تہذیب کے اثرات کو اس طرح قبول کر لیا تھا بلکہ اسے تضحیک اور حقارت سے دیکھتا رہا۔

وہ بات جسے ہم اکبر کی بات کا لطف کہتے ہیں اس کے کچھ نفسیاتی محرکات آپ کو یہیں کہیں مل جائیں گے۔ اکبر کے یہ اشعار ملاحظہ فرمایئے:

گریجویٹ ہیں کھاتے ہیں اور تنتے ہیں
بناتے اپنوں کو ہیں، دشمنوں میں بنتے ہیں

---------

افسوس ہے وہ الجھے نقل گزٹ میں اکبر
جس کو خدا نے ایسا زورِ قلم دیا ہو

---------

پارک میں ان کے دیا کرتا ہے اسپیچ وفا
زاغ ہو جائے گا اک دن آنریری عندلیب

---------

کام وہ ہے جو ہو گورمنٹی
نام وہ ہے جو پانیر میں چھپے

---------

ہم ایسی سب کتابیں قابلِ ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

---------

ان کی بیوی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

---------

اشرف کو ڈاک گھر کا بابو بنا کے چھوڑا
کونسل نے راجا کو بھی بابو بنا کے چھوڑا

---------

طفلِ کالج کو سمجھ لیجیے اک پن نائف
بس قلم ہی کے لیے اس میں بہت تیزی ہے

لیکن وہ استدلال جس سے، ان چیزوں کی مخالفت کو نئے حالات کی مخالفت سمجھا جاتا ہے، شاید یہ ہے کہ نئے حالات میں کسی نہ کسی سطح پر، تھوڑی بہت اس قسم کی خرابیوں کا ہونا لازمی تھا۔ اکبر نے ان خرابیوں کا مذاق اُڑایا ہے اس کے معنی یہ نہیں کہ وہ حقیقت کو سمجھ نہیں سکے ورنہ وہ ان خرابیوں کو نظرانداز کر دیتے۔ لیکن ان خرابیوں پر اتنا زور صرف کرنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ نئے حالات کو کسی

طرح قبول کرنے کے حق میں نہیں تھے۔ اس استدلال کے متعلق صرف یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ شاعری اور ادب کو ادبی طریقے پر نہ پڑھنے کا نتیجہ ہے لیکن اکبر کی مذمت کے لیے کسی استدلال کی ضرورت نہیں ہے۔ اکبر تو خود، جب ان حالات کا مذاق اڑاتے اڑاتے ان کے اسباب کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اسی پر نتیجے ہیں، جو نتیجہ اکبر کے معترضین کے پیش نظر ہوتا ہے۔ یہ نظم دیکھیے:

اک مس سیمیں بدن سے کر لیا لندن میں عشق
اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش
کوئی کہتا ہے کہ بس اس نے بگاڑی نسلِ قوم
کوئی کہتا ہے کہ یہ ہے بدخصال و بدمعاش
دل میں کچھ انصاف کرتا ہی نہیں کوئی بزرگ
ہو کے اب مجبور خود اس راز کو کرتا ہوں فاش
ہوتی تھی تاکید، لندن جاؤ انگریزی پڑھو
قوم انگلش سے ملو سیکھو وہی وضع و تراش
جب عمل اس پر کیا پریوں کا سایہ ہوگیا
جس سے تھا دل کی حرارت کو سراسر انتعاش
سامنے تھیں لیڈیاں زہرہ وش و جادو نظر
یاں جوانی کی امنگ اور ان کو عاشق کی تلاش
جب یہ صورت تھی تو ممکن تھا کہ اک برقِ بلا
دستِ سیمیں کو بڑھاتی اور میں کہتا دور باش
بار بار آتا ہے اکبر میرے دل میں یہ خیال
حضرت سید سے جا کر عرض کرتا کوئی کاش
درمیانِ قعرِ دریا تختہ بندم کردۂ
باز می گوئی کہ دامن تر مکن ہشیار باش

اس نظم سے براہِ راست وہی نتیجہ نکلتا ہے جو اکبر کے معترضین استدلال کی مدد سے نکالتے ہیں۔ لیکن اگر اکبر کے کلام میں ایسے اشعار یا نظمیں موجود نہ ہوتیں تو کم از کم مجھے تو ان کی شاعرانہ شخصیت کو سمجھنے میں ضرور دقت پیش آتی۔ ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ اکبر مسلمانوں کے تہذیبی وجود کی ترجمانی میں کتنی گہرائی تک چلے جاتے ہیں۔ ان کی شاعرانہ نظر اپنے نقطۂ نگاہ کو اس کی منطقی حدود کے آخر تک دیکھتی ہے اور اس میں خطرناک سے خطرناک نتائج سے دوچار ہونے سے بھی خوف نہیں کھاتی۔ مسئلے کی

وضاحت کے لیے میں ایک مثال پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اقبال کے کلام میں اکثر مقامات پر انگریز کے جمہوری نظام کی مخالفت ملتی ہے۔ ''خضرِ راہ'' میں تو وہ صاف صاف مسلمانوں کو مخاطب کر کے کہتے ہیں:

اس سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو
آہ اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

یہ ان کا ابتدائی رجحان نہیں ہے۔ وہ اپنے کلام کے آخری دور میں بھی اس نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اُن کے اس رجحان کی پیدائش کو سمجھنے کے لیے فراق کا یہ قول کافی ہوگا کہ اقبال کی پوری شاعری پر اس کرب ناک احساس کی پرچھائیاں پڑتی ہیں کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی تعداد ہندوؤں سے کم ہے۔ دراصل اقبال مسلمانوں کے مسائل پر جس طرح غور کر رہے تھے، اس کا منطقی نتیجہ یہی تھا کہ وہ جمہوریت کے نظام کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیں۔ مسلمانوں کے اہلِ فکر افراد کو اس مسئلے نے ابتدا ہی سے ستانا شروع کر دیا تھا بلکہ مسلمانوں نے ایک مدت تک اسی بنا پر، انگریز کے نظامِ حکومت اور اس کی فکری بنیاد کو قبول نہیں کیا۔ زمانۂ جدید میں علامہ مشرقی کی تحریک اسی فکر کا خارجی مظہر تھی۔ خاکسار تحریک کی ناکامی ہی اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ انگریز کے نظامِ حکومت کے آئین کو تسلیم کیے بغیر چارہ ہی نہیں تھا۔ مسلمانوں کے مسائل کو عملی حیثیت سے حل کرنے والوں کے لیے ناگزیر تھا کہ طوعاً و کرہاً اسی نظام کو قبول کریں اور اس کے اندر رہ کر، مسلمانوں کے سیاسی حقوق کے تحفظ کی کوشش کریں، چناں چہ اقبال کے ہاں اس حقیقت کا ادراک ایک فکری کش مکش کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اقبال جانتے تھے کہ جمہوریت کو تسلیم کرنے کے معنی یہ ہیں کہ مسلمان اپنی قومی شخصیت کو، ہندو اکثریت کے رحم و کرم پر چھوڑ دے اور وہ یہ بھی جانتے تھے کہ اس کو تسلیم نہ کرنے کا مفہوم یہ ہے کہ ہندو کو انگریز کے سامنے من مانا نقطۂ نظر پیش کرنے کی آزادی دے دی جائے۔ مسلمانوں کے تہذیبی وجود کی حفاظت کی خواہش اور خارجی حقائق کی پیدا کردہ مجبوری کے ادراک کی اس کش مکش نے، اقبال کے یہاں اس تصور کو جنم دیا جسے لوگوں نے ''شاعر کا خواب'' اور شیخ چلی کی جنت کہا۔ یہ تصور یہ تھا کہ آئینی طور پر مسلمانوں کے لیے ایک ایسی آزاد ریاست کا مطالبہ کیا جائے جس میں وہ اپنے تہذیبی وجود کی حفاظت کریں اور اس کی امکانی نشو ونما ہو سکے۔ اس تصور نے اقبال کے ذہن میں، ان کی فکری کش مکش کا خاتمہ کیا۔ دراصل اکبر کے یہاں بھی، اقبال کی طرح یہی کش مکش موجود ہے۔ وہ بھی مسلمانوں کے تہذیبی وجود کی حفاظت کی خواہش کو، جب اس کی انتہائی منطقی حد تک لے جاتے ہیں تو اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ مسلمانوں کو ان اداروں سے دور رہنا چاہیے جو ان کی تہذیبی شخصیت کو براہِ راست یا بالواسطہ نقصان پہنچا رہے ہیں، مگر خارجی حقیقت کی پیدا کردہ مجبوری، ان اداروں سے وابستہ رہنے کی ہے۔ اقبال کی طرح یہی کش مکش انھیں بھی ایک نئے توازن کی متلاشی بنا دیتی ہے،

اس توازن کی تلاش کو ان کے اِن اشعار میں دیکھیے:

قدیم وضع پہ قائم رہوں اگر اکبر
تو صاف کہتے ہیں سید یہ رنگ ہے میلا
جدید طرز اگر اختیار کرتا ہوں
خود اپنی قوم مچاتی ہے شور واویلا
جو اعتدال کی کہیے تو وہ اِدھر نہ اُدھر
زیادہ حد سے دیے سب نے پاؤں ہیں پھیلا
ادھر یہ ضد ہے کہ لیمنڈ بھی پی نہیں سکتے
اُدھر یہ دھن ہے کہ ساقی صراحیِ مے لا
اِدھر ہے دفترِ تدبیر و مصلحت ناپاک
اُدھر ہے ساتھ ولایت کی ڈاک کا تھیلا
غرض دوگونہ عذابست جانِ مجنوں را
بلائے صحبتِ لیلا و فرقتِ لیلا

آخر اکبر کی شاعری اس توازن کو ڈھونڈ ہی نکالتی ہے:

تعلیم لڑکیوں کی ضروری تو ہے مگر
خاتونِ خانہ ہوں وہ سبھا کی پری نہ ہوں

--------

تعلیم عورتوں کو بھی دینی ضرور ہے
لڑکی جو بے پڑھی ہو تو وہ بے شعور ہے

--------

پبلک میں کیا ضرور ہے جا کر تنی رہو
تقلیدِ مغربی پہ عبث کیوں ٹھنی رہو
داتا نے دھن دیا ہے تو دل سے غنی رہو
پڑھ لکھ کے اپنے گھر ہی کی دیوی بنی رہو
مشرق کی چال ڈھال کا معمول اور ہے
مغرب کے ناز و رقص کا اسکول اور ہے

اکبر کے ایسے اشعار کو اب تک یہ کہہ کر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے کہ چوں کہ اکبر کے کلام کا

کثیر حصہ نئی چیزوں سے بیزاری کا اثر پیدا کرتا ہے، اس لیے ہم ان کی شاعری کو اس کثیر حصے کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ لیکن مجھے مسرت ہے کہ اکبر کے معترضین، اکبر کے کلام کے اس حصے کی تاویل اس کے سوا اور کچھ نہ کر سکے کہ "اکبر نے ایک آدھ شعر اس قسم کا اس لیے کہہ لیا ہے کہ دوست اور دشمن کوئی ناراض نہ ہو۔ اس لیے ایسے اشعار کو سند کے طور پر نہیں پیش کیا جا سکتا۔" کیوں کہ اسی بات سے اکبر کے معترضین کا وہ ذہنی عجز ثابت ہوتا ہے جس سے وہ اکبر کی شاعری کو شاعری کی حیثیت سے سمجھ نہیں سکے۔ بہرحال میں کہہ رہا تھا کہ اکبر کے کلام میں، اپنی خواہش اور خارجی حقیقت کو ہم آہنگ کر سکنے والے توازن کی تلاش ملتی ہے۔ ہر چند کہ یہاں یہ بحث اٹھانی کہ یہ توازن ممکن تھا یا نہیں، ادبی حیثیت سے اپنی جہالت کا ثبوت بہم پہنچانے کے مترادف ہے، لیکن غالباً یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ جس طرح اقبال کا تصور پاکستان کی خارجی حقیقت میں ڈھل جاتا ہے، اسی طرح سرسید کی تحریک کے بعد مسلمانوں پر جو دور شروع ہوتا ہے اس کی نمائندہ نسل کا مزاج اسی توازن کا حامل ہے، جس کی تلاش اکبر کی شاعری میں ملتی ہے۔ یہ مزاج، محمد علی کا مزاج ہے ابوالکلام کا مزاج ہے، ڈاکٹر انصاری اور اقبال کا مزاج ہے۔ اور اقبال کے متعلق اکبر نے کہا ہے کہ:

دعویِ علم و خرد میں جوش تھا اکبر کو رات
ہوگیا ساکت مگر، جب ذکرِ اقبال آ گیا

یہاں پہنچ کر مجھے اکبر کی شاعری کے بارے میں یہ کہتے ہوئے کچھ جھجک محسوس نہیں ہوتی کہ اقبال کی طرح وہ بھی اپنے زمانے سے زیادہ اپنے بعد میں آنے والے دور کے شاعر ہیں۔ اس کا ایک ثبوت میں ابھی پیش کر چکا ہوں۔ دوسرا اب پیش کرتا ہوں، لیکن اس سے پہلے اکبر کے متعلق چند دلچسپ بیانات ملاحظہ فرمائیے:

ابھی چند ماہ کا عرصہ گزرا، ماہ نامہ "نگار" میں اکبر کی کلیات چہارم پر نیاز صاحب کا ایک تبصرہ اور آل احمد سرور صاحب کا ایکمضمون اکبر کے المیے کے عنوان سے شائع ہوا ہے۔ سرور صاحب نے تو خیر اپنی افتادِ طبع کے مطابق "باغباں بھی خوش رہے، راضی رہے صیاد بھی" والی پالیسی پر عمل کرتے ہوئے دل کھول کر اکبر کی تعریف بھی کی ہے اور مذمت بھی۔ ان کے تعریفی الفاظ یہ ہیں: "اردو شاعری میں کوئی اور شاعر ایسا نہیں ہے جس نے ایک معاشرت اور تہذیب سے اس طرح عشق کیا ہو اور اس کے مختلف پہلوؤں کو ایک شاعر کی نگاہ سے دیکھ کر، انھیں اپنے کلام میں محفوظ کر دیا ہو۔ کسی کے یہاں آئے دن کی تبدیلیوں اور انقلابات کا ایسا ماتم نہیں ملتا۔ کسی نے گرد و پیش کی زندگی کے بے ربط اور الجھے ہوئے راستوں میں ایسی وحدت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کوئی ایسی ہنسی لے کر اس دنیا میں نہیں آیا اور کسی نے ہنستے ہنساتے ایسے وار نہیں کیے۔" اور مذمتی الفاظ یہ ہیں: "وہ سائنس، عقلیت، علمی سنجیدگی، مشینی کمالات، تسخیرِ فطرت، زندگی کے امکانات کی وسعت، پیداوار کے ذرائع کی ترقی، انسانی ہنرمندی اور

استعداد کے اضافے کسی کے قائل نہیں۔ مغرب کے متعلق ان کا فتویٰ ایک کٹھ ملا کا فتویٰ ہے۔ ان کی مثال ایک ایسے عابدِ حجرہ نشیں کی ہے جو برسوں سے تاریکی میں رہنے کا عادی ہو چکا ہو اور جب وہ دنیا کا یہ شور سننے کے بعد کہ باہر کیا کیا جنتیں دعوتِ نظارہ دے رہی ہیں۔ ذرا دیر کے لیے باہر نکلتا ہے تو اندھیرے سے روشنی میں آنے کی وجہ سے اس کی آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں۔ جب اسے کچھ نہیں دکھائی دیتا تو ویسے ہی ذہن کی آنکھوں پر پٹی باندھے واپس لوٹ جاتا ہے اور اپنے دل کو یوں سمجھاتا ہے:

کیوں کر کہوں کہ کچھ بھی نہیں فیر کے سوا
سب کچھ فنونِ غرب میں ہے خیر کے سوا

--------

چمکتے آئے ہیں شاعر کسی جزیرے سے
تم اپنے شہد کو بدلو نہ ان کے ہیرے سے"

آخری شعر کو اکبر کی مخالفت میں پیش کر کے سرور صاحب نے کمال کیا ہے اور باہر جو "جنتیں دعوتِ نظارہ دے رہی تھیں" ان کا احوال بھی اس شکستگی سے ظاہر ہے جو سرسید کی تحریک کی ترجمانی کرتے ہوئے حالی کی شاعری کی آواز میں پیدا ہوگئی۔ لیکن اس سے زیادہ دلچسپ باتیں نیاز صاحب کے مضمون میں موجود ہیں۔ انھوں نے تو اکبر کی باتوں کو ایک سرے سے ناقابلِ توجہ اور ہوائی بتا دیا ہے۔ یہاں تک کہ کلیاتِ اکبر کے ناشروں تک پر برس پڑے ہیں کہ یہ نالائق یہ نہیں دیکھتے کہ کون سی چیز قابلِ اشاعت ہے اور کون سی نہیں۔ اب تک اکبر کے تمام معترضین کم سے کم اکبر کے خلوص کا اعتراف تو کرتے چلے آئے تھے لیکن جناب نیاز نے اکبر کی نیت کو بھی دھر گھسیٹا۔ فرماتے ہیں:

> وہ انگریزی حکومت سے پنشن پاتے تھے، اور ساری عمر انگریزوں ہی کی خوشامد میں گزری تھی اس لیے فرنگی قوم کی حمایت ان کی فطرتِ ثانیہ ہوگئی تھی۔ اور اس کے خلاف ان کے لب نہ کھل سکتے تھے۔ لیکن چوں کہ اس کے ساتھ وہ آدمی بہت ذہین تھے اور قومی تحریکات کی قوت سے بھی بے خبر نہ رہ سکتے تھے۔ اس لیے دبی زبان سے وہ کبھی کبھی ان کی موافقت بھی کر جاتے تھے۔ مگر اس کے بعد دفعتاً چونک پڑتے تھے کہ یہ میری زبان سے کیا نکل گیا۔ اور وہ اس کی تلافی پھر انگریز کا مدحیہ قصیدہ کہہ کر کر دیا کرتے تھے۔

یہ بیان اس شخص کے متعلق ہے، جس پر سب سے بڑا اعتراض یہ وارد کیا جاتا ہے کہ اس نے ایسے اشعار کہے:

کیوں کر کہوں کہ کچھ بھی نہیں فیر کے سوا
سب کچھ فنونِ غرب میں ہے خیر کے سوا

چمکتے آئے ہیں شاعر کسی جزیرے سے
تم اپنے شہد کو بدلو نہ ان کے ہیرے سے

دراصل نیاز صاحب کو یہ باتیں اس لیے کرنی پڑی ہیں کہ اکبر نے "قومی تحریک" اور بھارت کے باپو آنجہانی گاندھی کی شان میں کچھ اپنے مخصوص انداز میں کہہ دیا ہے۔ انھیں اکبر کے ذہنی تجزیے کی ضرورت اسی لیے پڑی اور انھوں نے اس تجزیے کو ان الفاظ پر ختم کیا ہے: "چوں کہ وہ مذہب کے باب میں بھی بہت قدامت پسند تھے اور جدید تحریک کی باگ ہندوؤں کے ہاتھ میں تھی اس لیے یوں بھی ان کا دل گوارا نہ کرتا تھا کہ وہ ان کی ہم نوائی میں کچھ کہیں۔ ان کی کلیات میں گاندھی جی اور ان کی پالیسی کے متعلق متعدد اشعار نظر آتے ہیں لیکن آپ ان کو ایک جگہ جمع کر کے دیکھیے تو آپ پر حقیقت واضح ہو جائے گی کہ اس باب میں وہ کوئی صاف نظریہ نہیں رکھتے تھے اور آخر وقت تک وہ یہ فیصلہ نہ کر سکے کہ انگریز کے خلاف نکتہ چینی کر کے اپنی پنشن کو خطرے میں ڈالیں یا قومی تحریکات کی مخالفت کر کے سارے ملک کی دشمنی مول لیں۔" نیاز صاحب کی بات کو مکمل کرنے کے لیے ان کے چند اشعار بھی پیش کر دوں جن میں اکبر نے قومی تحریک کے متعلق اظہارِ خیال کیا ہے:

یہ جماعت دیکھیے، یہ ڈھول تاشا دیکھیے
دوڑنا یاروں کا ایسا بے تحاشا دیکھیے

---------

جے کی بھی صدا آئے گی چرخے بھی چلیں گے
لیکن یہ سمجھ لیجیے صاحب نہ ٹلیں گے

---------

یہ پولیٹکل حرص، یہ ہنگامہ ہے بے سود
اس سے کوئی چیز اپنی جگہ سے نہ ہلے گی

---------

ہوں مبارک حضور کو گاندھی
ایسے دشمن نصیب ہوں کس کو
کہ پٹیں خوب اور سر نہ اٹھائیں
اور کھسک جائیں جب کہیں کھسکو

---------

صاحب سے لڑ بھی جانا اکثر بگڑ بھی جانا
ہے عمدہ اک تماشا یہ امتحاں ہمارا

ان میں کچھ شعر ایسے ہیں جن میں گاندھی کی انتہائی پالیسی کا مذاق اڑایا گیا ہے اور کچھ ایسے جن میں اس خیال کا اظہار کیا گیا ہے کہ ایسی باتوں سے ''صاحب نہ ٹلیں گے۔'' پتا نہیں نیاز صاحب اکبر کو اس بات کی داد دیں گے یا نہیں کہ چاہے انھوں نے یہ باتیں انگریز کی خوشامد کے جذبے سے کہی ہوں، لیکن تھیں سب درست۔ ''جے کی صداؤں اور چرخہ چلنے کے'' باوجود، صاحب کو اس وقت نہ ٹلنا تھا ٹلے اور جو لوگ یہ سمجھتے تھے کہ ہندوستان سے انگریز اس وقت چلے جائیں گے ان کو اس خوش فہمانہ امید پرستی کی قیمت شدید مایوسی اور ناامیدی کی صورت میں ادا کرنی پڑی۔ لیکن میں جس نقطۂ نظر سے اکبر کی تعریف کرنا چاہتا ہوں وہ اور ہے۔ دراصل گاندھی کی سیاست نے اس ہنگامے میں مسلمانوں کی قوت کو، اپنے مفاد میں استعمال کرنے کی کوشش کی تھی۔ اور اس نقطۂ نظر سے کہ اگر کامیابی ہوئی تو بھی مسلمان، جمہوری نظام کے باعث، اکثریت کے تابع رہیں گے۔ اور اگر ناکام ہوئے تو بھی کم از کم یہ تو فائدہ پہنچے گا کہ مسلمانوں کی وہ علاحدہ سیاسی تنظیم، جس کی بنیاد سرسید نے رکھی تھی، شکست ہو جائے گی۔ اکبر نے اسی بات کو سمجھ کر مسلمانوں کو نصیحت کی تھی کہ:

تم رہو للہ ان ناپاک جھگڑوں سے الگ
تم کو کیا مطلب ہے ان سے لحمِ خردندانِ سگ

مسلمان وقتی جوش اور خوش آئند خیالات کی رو میں، اکبر کی آواز پر کان نہ دھر سکے۔ لیکن مجھے تو یہاں اکبر کی ژرف نگاہی کی داد دینی ہے کہ انھوں نے گاندھوی سیاست کو اس وقت سمجھا جب مسلمانوں کی قیادت نے سادہ لوحی سے یہ سمجھ لیا تھا کہ ''ہندو اکثریت کی وہ ذہنیت بدل گئی ہے، جس سے مجبور ہو کر سرسید احمد خاں علیہم الرحمۃ نے ۱۸۸۷ء میں مسلمانوں کی اقلیت کے حقوق کے تحفظ کے لیے اپنی پالیسی وضع کی تھی۔'' گاندھوی سیاست کا فروغ دھوتی اور لنگوٹی کا فروغ تھا۔ یہ بات آج مسلمان اچھی طرح جانتا ہے، لیکن اکبر نے اسے اس وقت سمجھا تھا، جب اسے کسی نے نہ سمجھا تھا۔ یہاں اقبال کی اس رائے کا اظہار دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ''ملت کے مسائل کو جس طرح مولانا اکبر نے سمجھا اور کسی نے نہیں سمجھا۔''

(''ادبی اقدار'')

○

# اردو غزل-۱

مستند ارباب تحقیق اکثر و بیشتر یہی کہتے رہتے ہیں کہ اردو غزل فارسی غزل کا چربہ یا نقالی ہے۔ تشبیہیں اور استعارے، رموز اور علامتیں، اسالیب اور طرز بیاں تو رہے ایک طرف، خیالات، جذبات اور محسوسات تک مستعار ہیں۔ بعض ڈاکٹر قسم کے لوگوں نے تو یہاں تک تشخیص کی کہ اردو کے بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں نقالی تو کیا چوری تک کے جراثیم ملتے ہیں، مثلاً ایک عندلیب شادانی ہیں جو کسی زمانے میں غالبؔ کے دیوان سے سرقے کی مثالیں ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالا کرتے تھے۔ خیر یہ تو ارباب تحقیق کی باتیں ہوئیں۔ تحقیق کا کام ہی کچھ ایسا ہے کہ آدمی کو نقل کے پیچھے عقل سے ہاتھ دھو لینے پڑتے ہیں۔ لیکن مجھے ایک عام پڑھنے والے کی حیثیت سے محسوس ہوتا رہا ہے کہ ایک ظاہری اور اوپری مشابہت کے باوجود اردو غزل کا ذائقہ اور آب و رنگ یا کردار اور مزاج فارسی غزل سے بہت مختلف ہے۔ یہ ایک جداگانہ کائنات رکھتی ہے۔ جس کی زمین، آسمان، فضائیں اور ہوائیں، مٹی اور موسم مختلف اور منفرد خصوصیات رکھتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ میں اس احساس کو ذاتی نا رسائیوں کے سبب سے عقلی اور منطقی دلائل کے ساتھ پیش نہ کرسکوں۔ لیکن دلیل تو ثانوی حیثیت رکھتی ہے، اصل چیز تو احساس کی صداقت ہے۔ خدائے سخن میر تقی میرؔ نے جب کسی سے کہا تھا کہ ''اپنی فارسی وارسی کہہ لیا کرو۔ ریختہ کہنا کیا ضرور ہے'' تو یہ اردو غزل کی انفرادیت کا سچا احساس ہی تھا۔ ورنہ دلیل ولیل تو میرؔ صاحب نے بھی نہیں دی۔ بہرحال میں نے جب بات چھیڑی ہے تو دو چار الٹی سیدھی دلیلیں بھی پیش کروں گا۔

اردو غزل کی انفرادیت کیا ہے اور یہ کن خصوصیات کی بنا پر فارسی غزل سے مختلف ہے؟

اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ میں اردو اور فارسی غزل کی اس مشابہت کو بیان کرنے کی کوشش کروں، جس نے اربابِ تحقیق کو غلط فہمی میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بحث غزل کے موضوعات پر ہوتی ہے۔ ہمارے ناقدوں کا کہنا ہے کہ فارسی غزل کا اصل موضوع عشق ہے جس کی ایک شہادت تو یہ ہے کہ خود لفظ غزل کے معنی عورتوں سے یا عورتوں کے متعلق باتیں کرنے کے ہیں۔ دوسرے فارسی غزل کا تاریخی مطالعہ بھی ہمیں یہی بتاتا ہے کہ اس کی ابتدا عشقیہ جذبات کے بیان سے ہوئی۔ بعد میں مسائلِ تصوف اور مضامینِ فلسفہ کا اضافہ ضرور ہوا۔ لیکن ان موضوعات کو قبول کرنے میں بھی غزل نے یہ شرط عائد کر دی کہ بیان کے انداز اور لب و لہجہ میں عشقیہ چاشنی ضرور ہو۔ اس کے بغیر غزل کسی موضوع کو قبول نہیں کر سکتی۔ مولانا حالی نے لب و لہجہ کی اسی عشقیہ چاشنی کو تغزل کہا ہے۔ یعنی وہ عنصر جس کے بغیر غزل، غزل نہیں بنتی۔ اردو غزل نے یہ تمام موضوعات اس شرط کی پابندی کے ساتھ فارسی غزل سے مستعار لیے۔ یعنی موضوعات میں فارسی کی تقلید کی۔ دوسری بحث ہیئت اور اسلوب کی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ہمارے ناقد یہ شد و مد یہ دلیل پیش کرتے ہیں کہ فارسی غزل نے مختلف مضامین کو بیان کرنے کے لیے جو تشبیہیں اور استعارے تراشے ہیں اور جو رموز اور علامتیں بنائی ہیں، اردو غزل نے بھی انھیں جوں کا توں قبول کر لیا ہے، مثلاً گل و بلبل، شمع و پروانہ، قفس اور آشیانہ، بادہ و ساغر اور دشنہ و خنجر وغیرہ۔ یہ دونوں باتیں اپنی جگہ صحیح ہیں۔ اردو شاعری نے جب غزل کو ایک صنفِ سخن کی حیثیت سے فارسی شاعری سے لے لیا تو لازمی طور پر ان شرطوں اور پابندیوں کو بھی قبول کیا جو فارسی غزل نے خود پر عائد کی تھیں۔ ہم جب اردو غزل کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو ''غزل'' کے لفظ سے اسی امر کا اعتراف کرتے ہیں کہ یہ صنفِ سخن فارسی سے اردو میں آئی ہے اردو غزل اگر ان شرطوں اور پابندیوں کو قبول نہ کرتی تو یہ کوئی اور صنفِ سخن ہوتی، ہم اسے غزل نہ کہتے۔ سوال یہ نہیں کہ اردو غزل میں فارسی غزل کی کچھ خارجی یا داخلی خصوصیات موجود ہیں یا نہیں بلکہ یہ کہ اس صنفِ سخن کو اس کی جملہ خصوصیات کے ساتھ قبول کرنے کے باوجود اردو نے اس میں کوئی ایسی امتیازی خصوصیت پیدا کی یا نہیں جس کی بنا پر ہم اسے فارسی غزل سے ممیّز کر سکیں۔

اردو غزل کی انفرادیت یا امتیازی خصوصیات کو دریافت کرنے کے لیے ہمیں پہلے ایک اور مسئلے پر غور کرنا پڑے گا۔ جو خواہ بظاہر کتنا ہی غیر متعلق کیوں نہ معلوم ہو لیکن درحقیقت موضوعِ زیرِ بحث سے بڑا گہرا تعلق رکھتا ہے، میری مراد عشق کے مسئلے سے ہے۔ یہ عشق جسے غزل کا اصل موضوع کہا جاتا ہے، آخر ہے کیا؟ غزل کے لغوی معنوں کو پیشِ نظر رکھا جائے تو اس کے معنی جنسی جذبے کے ہیں۔ مولانا حالی تو ذرا اصلاح پسند اور ثقہ قسم کے آدمی تھے۔ کوئی تعجب نہیں اگر شرافت کی

لاج رکھنے کے لیے انھوں نے غزل کی محبت میں ماں باپ، بھائی بہن اور دوستوں عزیزوں کی محبت کو بھی شامل کر دیا۔ لیکن سخن با زناں گفتن کے معنی غالباً ماں یا بہن سے باتیں کرنے کے نہیں ہیں بلکہ ''عورتوں'' سے۔

اس لیے حالی کی صراحت کے باوجود غزل کے جذبۂ عشق میں ماں باپ اور بھائی بہن کی محبت شامل نہیں۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس جذبے کے ثمر سے عورت اور مرد ماں باپ بنتے ہیں اور بھائی بہن کے رشتے وجود میں آتے ہیں۔ غزل کا عشق تو ٹھیٹھ جنس کی پیداوار ہے۔ غزل میں ہم ماں باپ، بہن بھائی، دوست احباب کے لیے نہیں تڑپتے بلکہ اس غارت گرِ جاں کے لیے جس کے بارے میں غالب نے کہا ہے: ہاتھ آئیں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے۔ لیکن اس دریافت پر مسئلہ ختم نہیں ہو جاتا، یہاں ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے۔ جنسی جذبہ انسان کی ایک حیاتیاتی ضرورت ہے۔ مرد اور عورت جب اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو تیسرا وجود پیدا ہو جاتا ہے۔ اور اس طرح جنسی جذبے کی مدد سے نسلِ انسانی کا تسلسل قائم رہتا ہے۔ لیکن نسلِ انسانی کے تسلسل سے غزل کا کیا تعلق؟ غزل سے نہ تو جنسی جذبے کی تسکین ہوتی ہے نہ انسانی نسل کا تسلسل قائم رہتا ہے۔ ان مقاصد کی تکمیل کے ذرائع قطعی دوسرے ہیں۔ جنسی جذبے کی شدت میں ہم جائز یا ناجائز طور پر وہ ذرائع فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، غزل تو نہیں کہتے۔ پھر غزل میں اس جذبے کے اظہار کے کیا معنی ہیں؟ کیا حافظ اور سعدی یا میر اور غالب غزلیں اس لیے کہتے تھے کہ اس کے وسیلے سے عورتوں کو پھانسیں؟ دراصل بات کچھ اور ہی ہے غزل کے ذریعے ہم جنسی جذبے کا اظہار نہیں کرتے بلکہ اسے مہذب بناتے ہیں۔

جنسی جذبہ اگر صرف حیاتیاتی ضرورت رہے تو انسان وسیع تر سماجی تعلقات اور ذمہ داریوں کو قبول نہیں کر سکتا۔ اسے ایک شوہر، ایک باپ، خاندان کے ایک ذمہ دار فرد اور اس سے بھی آگے بڑھ کر مملکت کا ایک مہذب شہری بننے کے لیے جنسی جذبے کو اس کی حیوانی سطح سے اٹھا کر انسانی بلندی تک لانا پڑتا ہے اور یہ ایک بڑا پیچیدہ نفسیاتی عمل ہے جس کی تکمیل میں بے شمار اخلاقی، سماجی اور تہذیبی عناصر حصہ لیتے ہیں۔ غزل بھی انھیں عناصر کا ایک جزو ہے۔ غزل نے جنسی جذبے کی حیوانی خشونت اور سختی کو دور کر کے اس میں جو انسانی نرمی پیدا کی ہے، احساسِ حسن اور ادراکِ جمال کی جو نازک اور لطیف کیفیتیں سموئی ہیں، جنسی خواہشات کو وسعت دے کر جس طرح انھیں اخلاقی، سماجی اور جمالیاتی قدروں کا جزو بنایا ہے۔ کس کی طاقت ہے جو انھیں پوری طرح بیان کر سکے۔ یہ چیز اسی وقت سمجھ میں آسکتی ہے جب انسان غزل کے کلچر کو اپنی روح میں جذب کر سکے۔ اردو اور فارسی غزل کے چند اشعار پیش کرتا ہوں:

ز فرق تا قدمش ہر کجا کہ می نگرم
کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست

---------

حسن آں نیست کہ موئے و میانے دارد
بندۂ طلعت آں باش کہ آنے دارد

---------

در دل ہوسے ہست و ندانم کہ کدام است
می گریم و ازگریہ چو طفلاں خبرم نیست

---------

چگونہ مانع نظارہ ام شوی کہ مرا
ز شوق روئے تو سر تا قدم نگہ خیز است

---------

ستم است گر ہوست کشد کہ بہ سیرِ سرو وسمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ در دل کشا بہ چمن درآ

---------

وؔلی اس گوہرِ کانِ حیا کا واہ کیا کہنا
مرے گھر میں وہ یوں آوے ہے جیوں سینے میں راز آوے

---------

ہم فقیروں سے کج ادائی کیا
آن بیٹھے جو تم نے پیار کیا

---------

مصحفیؔ یار کے گھر کے آگے
ہم سے کتنے نکھرے بیٹھے ہیں

---------

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

---------

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

کیا ان اشعار میں صرف جنسی خواہش کا اظہار ملتا ہے؟ یا جنسی خواہش وسیع تر ذہنی روحانی اور نفسیاتی مطالبات سے مل کر کچھ اور بن گئی ہے؟ نفس دل و دماغ کے ثقہ حضرات کی بات چھوڑیے۔ ان کا بس چلے تو جنسی جبلت کو انسان کے جسم ہی سے خارج کر دیں۔ سوال تو ہم آپ جیسے انسانوں کا ہے جو جنسی خواہشات کی ٹھوس اہمیت کا تجربہ رکھتے ہیں۔ اور انھیں دوسرے روحانی اور نفسیاتی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں۔ رسول کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی ایک حدیث ہے کہ اپنی عورتوں پر حیوانوں کی طرح نہ گرا کرو بلکہ پہلے قاصد بھیج دیا کرو، یعنی بوسہ۔ اس حدیث کے معنی تو ہیں کہ جنسی جذبے کو صرف جنسی جذبہ نہیں رہنا چاہیے۔ بلکہ نفسیاتی ہم آہنگی اور رفاقت کے جذبے میں بدل جانا چاہیے۔ جنسی جذبے کی شدت میں اگر فرد کو دوسرے وجود کی جذباتی اور نفسیاتی ضروریات یاد رہ سکیں اور وہ ان کو پورا کرنے پر تیار ہو سکے تو اس کا جنسی عمل حیوانی جبلت سے بلند ہو کر ایک ''انسانی عمل'' بن جاتا ہے اور جس چیز کو ہم تہذیب کہتے ہیں وہ اس طرح کے ''انسانی اعمال'' کا مجموعہ ہے۔ اب مندرجہ بالا اشعار کو ایک بار پھر پڑھیے اور غور کیجیے کہ بات کہاں سے کہاں پہنچی ہے۔ چلیے غزل کا موضوع عشق ہی سہی (بلکہ عشق کیوں سیدھا سادا جنسی جذبہ کہیے کیوں کہ ہمارے ناقد عشق کو انھیں معنوں میں استعمال کرتے ہیں ورنہ عشق کو وسیع تر زندگی اور فرد کے دوسرے نفسیاتی، جذباتی اور روحانی تقاضوں سے الگ نہ کرتے اور غزل پر یہ اعتراض قائم نہ ہوتا کہ اس میں صرف ہجر و وصال کا رونا رویا جاتا ہے اور بات عارض وگیسو سے آگے نہیں بڑھتی)۔ لیکن اس عشق کو اردو اور فارسی غزل نے کیا بنا دیا یہ آپ دیکھ چکے۔ اب اس مسئلے پر ایک اور پہلو سے غور کیجیے۔ جنسی جذبہ فرد کی زندگی میں مرکزی اور بنیادی حیثیت ضرور رکھتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ انسان کی کچھ اور جسمانی ضرورتیں بھی ہیں جو کم وبیش اتنی ہی اہمیت رکھتی ہیں، مثلاً بھوک، پیاس، نیند وغیرہ۔ آدمی کو اگر پیٹ بھر کھانا نہ ملے تو نسلی تسلسل کو قائم رکھنا تو بعد کی چیز ہے، جسم اور جان کا رشتہ قائم رہنا بھی ممکن نہیں۔ فرد کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ جنسی جذبے کے ساتھ ساتھ ان ضرورتوں کی اہمیت کو بھی تسلیم کرے۔ لیکن جنسی جذبے کی شدت میں ہمارا شعور زندگی کی ان ضرورتوں کی اہمیت کا صحیح ادراک نہیں کر پاتا۔ حالاں کہ یہ ضرورتیں فرد کو مجبور کرتی رہتی ہیں کہ وہ اپنی عمر کا بیش تر حصہ انھیں کی تکمیل میں صرف کرے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فرد کے اندر ایک شدید نفسیاتی کش مکش شروع ہو جاتی ہے۔ فرد کی اس نفسیاتی کش مکش کے کئی پہلو، کئی رُخ اور کئی تہیں ہو سکتی ہیں۔ یہی کش مکش کبھی داخلی اور خارجی زندگی کی کش مکش بن جاتی ہے اور کبھی مادّی اور غیر مادّی اقدار کی آویزش، لیکن فی الوقت میں ان تہوں کو الٹنے پلٹنے کے بجائے

بحث کو جنسی جذبے ہی تک محدود رکھنا چاہتا ہوں۔ سوال یہ ہے کہ جنسی جذبے اور زندگی کی دوسری ضرورتوں کی اس کش مکش کے درمیان فرد کا کیا رویہ ہو؟

ہمیں اس سوال پر ذرا سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے کیوں کہ اسی کے جواب میں اردو غزل کی مخصوص انفرادیت پوشیدہ ہے۔ جنسی جذبے اور زندگی کی دوسری ضرورتوں کی کش مکش میں فارسی غزل کا رویہ یہ ہے کہ جنسی جذبے کی شدت یا ارتکاز پر زندگی کے دوسرے مطالبوں کے احساس کو اثر انداز نہ ہونے دیا جائے۔ اور جس طرح بھی ممکن ہو نون، تیل، لکڑی کی مصروفیات سے بچ کر جنسی جذبے کی لذتوں، لطافتوں اور رنگینیوں سے لطف اٹھایا جائے۔ چناں چہ فارسی غزل نے مہذب ترین انسان، یعنی ''رند'' کا جو تصور پیش کیا ہے اس کے مزاج اور کردار کی بنیادی خصوصیت ''سرمستی اور سرشاری'' ہے۔ یعنی وہ قوت جس کی مدد سے فرد اپنی داخلی زندگی کو عام زندگی کے کھرے اور کھردرے مطالبات کے اثر سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ فارسی غزل میں خمریاتی شاعری کی روایت کو بھی نظر میں رکھا جائے تو یہ رویہ اور زیادہ وضاحت سے ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ صرف مثال کے لیے چند اشعار پیش کرتا ہوں۔ ورنہ اس خصوصیت کو لفظی طور پر جدا جدا شعروں میں تلاش کرنے کے بجائے غزل کی مجموعی فضا اور کیفیت ہی میں سمجھا جاسکتا ہے:

حاصلِ کارگہِ کون و مکاں ایں ہمہ نیست
بادہ پیش آر کہ اسبابِ جہاں ایں ہمہ نیست
پنج روزے کہ دریں مرحلہ مہلت داری
خوش بیاسائے زمانے کہ زماں ایں ہمہ نیست

---------

بیا کہ قصر امل سخت سست بنیاد است
بیار بادہ کہ بنیادِ عمر برباد است
غلام ہمتِ آنم کہ زیرِ چرخِ کبود
زہر چہ رنگِ تعلق پذیرد آزاد است

---------

حدیث از مطرب و مے گو و راز دہر کمتر جو
کہ کس نکشود و نکشاید بحکمت ایں معمارا

---------

دلم در عاشقی آوارہ شد آوارہ تر بادا
تنم از بیدلی بیچارہ شد بیچارہ تر بادا

---------

گر اے زاہد دعائے خیر می خواہی مرا ایں گو
کہ آں آوارۂ کوئے بتاں آوارہ تر بادا

---------

چناں بموئے تو آشفتہ ام بوئے تو مست
کہ نیستم خبراز ہر چہ در دو عالم ہست

یہاں میں اس امر کا اظہار ضروری سمجھتا ہوں کہ فارسی غزل کے اس رویے پر غور کرتے ہوئے یہ سوال اٹھانا بے معنی ہوگا کہ حقیقی زندگی میں فرد کو سرمستی اور سرشاری کی یہ قوت نصیب ہو سکتی ہے یا نہیں؟ کیوں کہ یہ ایک تہذیب کا روحانی مسئلہ ہے جس کا وجود ہی اس کا جواز ہے۔ جنسی جذبے اور زندگی کی دوسری ضرورتوں کی کش مکش میں فارسی غزل کے مخصوص رویے کو پیشِ نظر رکھ کر اردو غزل پر نظر ڈالیے تو یہاں معاملہ بالکل بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ اردو غزل جنسی جذبے کو دوسری ضرورتوں پر ترجیح نہیں دیتی۔ لیکن یہ بھی نہیں چاہتی کہ زندگی کی دوسری ضرورتیں جنسی جذبے پر غالب آ جائیں۔ اسی لیے اس کا رویہ مفاہمت کا ہے۔ دوسرے الفاظ میں اردو غزل یہ چاہتی ہے کہ فرد نہ تو جنسی جذبے کی شدت کم ہونے دے اور نہ عام زندگی سے دست بردار ہو بلکہ دونوں کے درمیان ایک ایسا توازن اور ہم آہنگی پیدا کرے جس سے دونوں ایک دوسرے کا تتمہ بن جائیں۔ اس لیے اردو غزل زندگی کے عام مطالبات کو حقارت سے ٹھکراتی نہیں یا ناقابلِ التفات نہیں سمجھتی بلکہ ان کا احترام کرتی ہے، مثلاً یہ اشعار:

ضعف بہت ہے میرؔ تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

---------

رات تو ساری کٹی سنتے پریشاں گوئی
میرؔ جی کوئی گھڑی تم بھی تو آرام کرو

---------

ہزار طرح کی مجبوریاں ہیں انساں کو
ارے وہ دردِ محبت سہی تو کیا مر جائیں

--------

پلٹ رہے ہیں غریب الوطن پلٹنا تھا
وہ کوچہ روکشِ جنت ہو گھر ہے گھر پھر بھی

--------

چپ ہو گئے تیرے رونے والے
دنیا کا خیال آ گیا ہے

اردو اور فارسی غزل کے بنیادی رویوں کے اس فرق کا اثر بالکل فطری طور پر ان کے مجموعی مزاج اور لب و لہجے میں بھی موجود ہے۔ اس فرق کو نمایاں کرنے کے لیے چند شواہد پیش کرتا ہوں۔ فارسی غزل کے مخصوص رویے کا تقاضا ہے کہ وہ جذبے کو بے پناہ قوت اور توانائی کے ساتھ پیش کرے یعنی ایک جذبے کی تجسیم میں کسی دوسرے جذبے کو مخل نہ ہونے دے تاکہ جذبہ پوری قوت سے ابھر سکے۔ دوسرے لفظوں میں فارسی غزل مختلف جذبوں یا نفسیاتی کیفیتوں کو ملانے کے بجائے الگ الگ کرتی ہے۔ تاکہ وہ بجائے خود ایک مکمل وجود کی صورت اختیار کر لیں۔ اس کی وجہ سے فارسی اشعار میں مختلف جذبوں کا جدا جدا اظہار تو بڑے زوروں کے ساتھ ملتا ہے، لیکن ایکشعر میں وہ تہ داری پیدا نہیں ہوتی جس میں مختلف جذبے ایک دوسرے میں گھل مل جائیں۔ مثال کے طور پر چند اشعار سنیے:

دوش دیدم کہ ملائک درِ مے خانہ زدند
گلِ آدم بہ سرشتند و بہ پیمانہ زدند
شکر ایزد کہ میانِ من و او صلح فتاد
حوریاں رقص کناں ساغرِ مستانہ زدند

ان اشعار میں صرف خوشی کا اظہار ہے:

شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابِ چنیں ہائل
کجا دانند حالِ ما سبکبارانِ ساحل ہا

یہ صرف غم کا اظہار ہے۔ لیجیے بغیر کسی تخصیص کے آٹھ دس شعر نقل کرتا ہوں:

حسن آں نیست کہ موئے و میانے دارد
بندۂ طلعت آں باش کہ آنے دارد

--------

مجو درستی عہد از جہان سست نہاد
کہ ایں عجوزہ عروسِ ہزار داماد است

نشانِ مہر و وفا نیست در تبسم گل
بنال بلبلِ مسکیں کہ جائے فریاد است

--------

در اندرونِ منِ خستہ دل ندانم کیست
کہ من خموشم و او در فغان وغوغا است

--------

قدح لالہ چو از باد صبا گرداں گشت
مست شد بلبل و آہنگِ غزل خوانی کرد
ہر کہ دلآرام دید از دلش آرام رفت
باز نیابد خلاص ہر کہ دریں دام رفت
یاد تومی رفت و ما عاشقِ بیدل شدیم
پردہ برانداختی کار بہ انجام رفت

دیکھیے جو بات کہی گئی ہے بالکل کہہ کر رکھ دی گئی ہے، جس جذبے کا اظہار ہوا ہے اسے گویا کسی ٹھوس چیز کی طرح تراش کر رکھ دیا گیا ہے۔ اس کے بالکل برعکس اردو غزل چوں کہ کسی ایک جذبے کی توانائی دکھانا نہیں چاہتی بلکہ کئی جذبوں یا انسانی زندگی کی کئی ضرورتوں کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھنا چاہتی ہے، اس لیے اردو غزل کے اشعار میں کسی جذبے کے بے لاگ اظہار کے بجائے کچھ پس و پیش کا سا عالم رہتا ہے، جس کا سب سے نمایاں اظہار اردو غزل کے سوچتے ہوئے لب و لہجے میں ہوتا ہے مثلاً:

آخر الامر آہ کیا ہوگا
کچھ تمھارے بھی دھیان پڑتی ہے

میرے تغیرِ رنگ پہ مت جا
یوں بھی اے مہرباں ہوتا ہے

--------

مرگِ مجنوں پہ عقل گم ہے میرؔ
کیا دوانے نے موت پائی ہے

اردو غزل کا یہ سوچتا ہوا لب و لہجہ فارسی غزل کی آواز کے مقابلے میں کچھ دبا دبا سا ضرور محسوس ہوتا

ہے، لیکن اس کی وجہ جذبے کی کم زوری یا عدم خلوص نہیں بلکہ انسانی زندگی کے بعض ایسے عناصر کی اہمیت کا احساس ہے جو جذبے سے بڑی نہیں تو کم از کم جذبے کے برابر کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں۔ بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال پر غور کیجیے۔ جنسی معاملات میں محبوب سے ملاقات اور جدائی کے معاملات پیش آتے ہی رہتے ہیں اور ان سے آدمی کو خوشی بھی ہوتی ہے اور غم بھی، لیکن اردو اور فارسی غزل میں خوشی اور غم کا انداز مختلف ہے۔ محبوب کے ملنے پر فارسی شاعر تو خوشی سے یوں چلا اٹھتا ہے:

شکر ایزد کہ میانِ من و او صلح فتاد
حوریاں رقص کناں ساغرِ مستانہ زدند

اس کے مقابلے میں اردو غزل کا انداز دیکھیے:

اس پرسشِ کرم پہ تو آنسو نکل پڑے
کیا تو وہی خلوص سراپا ہے آج بھی

''حوریاں رقص کناں ساغرِ مستانہ زدند'' پر اس وقت غالب کا ایک شعر بے ساختہ یاد آیا:

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

ممکن ہے کسی سخن فہم کے نزدیک غالبؔ کا شعر غالبؔ کی تنگ دستی اور مفلسی کا مظہر ہو اور حافظؔ کا شعر امارت اور فارغ البالی کا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ فارسی شاعر جذبے کی شدت میں اپنے وسیع تر ماحول کو بھول جاتا ہے۔ اس لیے بوریے کی فراہمی کے بجائے حوروں کے رقص کا تصور باندھتا ہے۔ لیکن اردو شاعر اس حقیقت سے آنکھیں نہیں چرا سکتا کہ فرد کی زندگی میں کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ محبوب کے آنے پر خوشی کا اظہار تو جدا اس کے بیٹھنے کا انتظام بھی نہ کر سکے۔ کے شعر میں ذاتی تنگ دستی کا نہیں بلکہ بعض ایسی مجبوریوں کی طرف اشارہ ہے جو جذبے کی شدت پر غالب آ جاتی ہیں۔ غرض اردو غزل میں جذباتی پس و پیش اور سوچتے ہوئے لہجے کی خصوصیت اردو غزل کی اس کوشش سے پیدا ہوتی ہے کہ وہ کئی جذبوں یا انسانی زندگی کی کئی ضرورتوں کو بیک وقت پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنا چاہتی ہے۔ اردو غزل کی اس خصوصیت کا دوسرا اثر یہ ہے کہ اردو اشعار میں المیہ یا نشاطیہ اشعار کی تقسیم اتنی آسان نہیں ہے جتنی فارسی غزل میں۔ یہاں نشاطیہ یا المیہ شعر کا فیصلہ ''مضمون'' سے نہیں ہوتا بلکہ لہجے سے۔ یہ کبھی غم کے مضمون کو بھی نشاطیہ بنا دیتا ہے اور کبھی غم اور نشاط دونوں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے:

خاک پر سنگِ درِ یار نے سونے نہ دیا
دھوپ میں سایۂ دیوار نے سونے نہ دیا

---------

زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے

---------

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا وصال تھا کیا تھا

---------

ہو گا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میرؔ
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

---------

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اس کی دیوار کا سر سے مرے سایہ نہ گیا

---------

میاں روپیٹ کر بیٹھے ہیں سو باران فریبوں کو
یہ ہم سے پوچھنے آئے ہو غم کیا تھا خوشی کیا تھی

---------

وہ سوز و درد مٹ گئے وہ زندگی بدل گئی
سوال عشق ہے ابھی یہ کیا کیا یہ کیا ہوا

اس خصوصیت کا تیسرا اثر یہ ہے کہ اردو غزل کے بلند ترین اشعار میں زندگی کے مختلف تجربوں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے کے ساتھ ساتھ کئی تجربوں کو ایک وحدت بنا کر پیش کرنے کی کوشش بھی ملتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ اس میں ہمیشہ کامیابی ہو لیکن جب کامیابی ہو جاتی ہے تو شعر نہیں معجزے رونما ہوتے ہیں:

جب نام ترا لیجیے تب آنکھ بھر آوے
یوں زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

---------

کوئی ناامیدانہ کرتے نگاہ
سو تم ہم سے منھ بھی چھپا کر چلے

---------

ضعف بہت ہے میرؔ تمہیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

---------

کہتا تھا کسی سے کچھ، تکتا تھا کسی کا منھ
کل میرؔ کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دوانہ تھا

---------

مصائب اور تھے پر دل کا جانا
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے
تو اور آرائشِ خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

---------

انیسؔ دم کا بھروسا نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

---------

یہ مے کدہ یہ سیہ خانۂ جہاں یہ رات
کہاں چراغ جلاتے ہیں لوگ اے ساقی

فارسی غزل میں بلند خیالات، بلند جذبات اور بلند محسوسات کی کمی نہیں۔ فارسی غزل کا جمالیاتی شعور بھی بہت رچا ہوا ہے مگر زندگی کے وسیع تر تجربات کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے یا کئی تجربات کو یک نقش بنانے کی توفیق فارسی غزل کو نہیں ہوئی۔ ہم فارسی غزل کے لب و لہجے کی بلند آہنگی، قطعیت اور تیقن کی جتنی بھی تعریفیں کریں، درست ہے، لیکن یہ عناصر اسی وقت اہمیت حاصل کرتے ہیں جب مقابلے پر مخالف عناصر موجود نہ ہوں۔ جس شخص کو یقین ہو کہ محفل میں کوئی تردید کرنے والا نہیں ہے، وہ تیقن، قطعیت اور بلند آہنگی ہی سے بات کرتا ہے۔ ان عناصر کی قوت تو اس وقت ثابت ہوتی ہے جب تردید یا مخالفت کا امکان ہو۔ فارسی غزل کا ''رند'' یا تو مے خانے میں بنکارتا ہے:

گدائے مے کدہ ام لیک وقتِ مستی بیں
کہ ناز بر فلک و حکم بر ستارہ کنم

(مجھے احساس ہے کہ اس شعر میں گدائے مے کدہ کے ٹکڑے سے بات ذرا بدل گئی ہے۔ آخر کو حافظؔ

ہیں لیکن سوال فارسی غزل کی مجموعی فضا کا ہے) یا گوشۂ عزلت کی تلاش میں رہتا ہے:

دریں زمانہ رفیقے کہ خالی از خلل است
صراحیِ مے ناب و سفینۂ غزل است

اس کے مقابلے میں میرؔ کا یہ شعر دیکھیے:

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

فارسی میں "غزل" بے خللی کا وسیلہ ہے اور اردو میں درد و غم "جمع" کرنے کا فریضہ۔ مجھے احساس ہے کہ اس بے خللی کے معنی یہ نہیں کہ فرصت کے وقت کیفے ٹیریا میں بیٹھ کر شراب کی چسکیاں لگائیے اور نشے کی ترنگ میں گنگناتے رہیے کہ:

ذوقے جناں نہ دارد بے دوست زندگانی
بے دوست زندگانی ذوقے جناں نہ دارد

بلکہ فارسی نے بے خللی کی تلاش کو ایک روحانی سوال بنا دیا ہے۔ لیکن اس احساس کے باوجود یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ فارسی غزل "بے خللی" کی تلاش زندگی کی عام ضرورتوں کی اہمیت کے اعتراف اور احترام کے ساتھ نہیں کرتی، بلکہ انھیں چھوٹی اور ناقابلِ التفات اور حقیر چیزیں سمجھ کر۔ ہمارے اربابِ تحقیق اگر حافظؔ اور میرؔ کے ان دو اشعار ہی کو پوری طرح سمجھ سکتے اور ان کا معنوی تقابل کر سکتے تو اردو غزل پر فارسی غزل کی نقالی کا الزام لگانے کے بجائے اقبالؔ کے الفاظ میں فارسی غزل سے کہتے:

ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

(ماہنامہ "ساقی" کراچی، سال نامہ جنوری ۱۹۵۴ء)

○

# اردو غزل-۲

## (غزل عجمی اسلامی تہذیب کی ایک بہت بڑی دین ہے)

پتا نہیں کہ یہ بات اُونٹ پر کوئی الزام ہے یا نہیں کہ اس کے کوہان ہوتا ہے اور سینگ نہیں ہوتے۔ لیکن غزل پر یہ اعتراض ضرور ہے کہ اس میں تسلسل نہیں ہوتا یا انتشار ہوتا ہے۔ عشق و عاشقی کے مضامین ہوتے ہیں، شمع ہوتی ہے، پروانہ ہوتا ہے، بلبل ہوتی ہے، گل ہوتا ہے اور ستم بالائے ستم یہ ہے کہ ردیف اور قافیہ ہوتا ہے۔ کچھ لوگوں نے اس الزام کا جواب اس طرح دیا کہ مسلسل غزلیں لکھنے لگے یا مربوط مضامین اختیار کیے۔ بعض نے عشق و عاشقی کو طلاق دی اور سیاست کو گھر میں ڈالا۔ کچھ ایسے بھی تھے کہ شمع اور پروانہ، گل و بلبل کی جگہ نئی علامتیں لائے اور یوں بھی ہوا کہ لمبی لمبی ردیفیں پرانے لکھنؤ یا بگڑتی ہوئی دہلی کے سپرد ہوئیں اور یار لوگ غیر مردّف غزلیں کہنے لگے۔ مجھے اصلاحِ طوائفاں کی تحریک پر اعتراض نہیں ہوا تو اصلاحِ غزل پر کیوں ہو۔ یہ سب کچھ تو بہت اچھا ہوا۔ لیکن پوچھنے کی ایک بات پوچھی نہیں گئی۔ غزل میں یہ سب خامیاں ہیں تو یہ کم بخت صنفِ سخن حافظ سے اب تک عروسِ سخن کیوں بنی رہی ہے اور اس کی کیا وجہ ہے کہ ہماری زبانوں میں شاعر کی ابتدا اور انتہا اسی پر ہوتی ہے؟ میرا خیال ہے کہ یہاں پہنچ کر کلیم الدین احمد مسکرائیں گے اور کہیں گے کہ دیکھا میں نے بے سبب نہیں کہا تھا کہ ہمارے شعرا میں قوتِ تعمیر کی کمی ہے، اس لیے وہ نظم کی بجائے غزل اختیار کرتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی جواب نہیں ہوا۔ میں نے پانچ روپے کی ریزگاری مانگی تھی کلیم الدین احمد صاحب نے الناڈس کا نوٹ دکھا دیا۔ سوال یہ ہے کہ قوتِ تعمیر کیوں نہیں ہے اور حافظ میں قوتِ تعمیر نہیں ہے اور مثال کے طور پر کلیم الدین احمد صاحب میں ہے تو پھر یہ کیا کوئی ایسی چیز بھی ہے جس کی تمنا کی جائے یا جس کے نہ ہونے پر افسوس ہو، اور پھر کلیم صاحب کا یہ جواب بھی پورا جواب نہیں

ہے، پورا جواب اس وقت ہوگا جب آپ یہ بھی بتائیں کہ اس میں عشق و عاشقی کو مرکزی حیثیت کیوں حاصل ہے اور علامتوں کا ایک مقررہ نظام کیوں ہے اور اس بات کو کیوں مستحسن خیال کیا جاتا ہے کہ بات ردیف قافیے کے اندر رہ کر کی جائے؟ غالبًا ان سب کا مجموعی جواب قوتِ ایجاد کی کمی ہے۔ اچھا میرؔ میں، غالبؔ میں، مومنؔ میں قوتِ ایجاد کی کمی تھی، تو قوتِ ایجاد کی زیادتی کس میں ہے، نظم نگاروں میں؟ صاحب اپنی یہ قوتِ ایجاد اپنے پاس رکھیں اور مجھے میر تقی میرؔ بننے کا کوئی نسخہ بتائیں۔ اصول پرستی بڑی اچھی چیز ہے اور ہمیں بہر حال اسے سراہنا چاہیے لیکن ایک درزی نے یہ اصول بنایا کہ اس کا سیا ہوا کوٹ جس آدمی کے نہیں آئے گا وہ آدمی نہیں کہلائے گا۔ بھئی آدمی بننے کے لیے صرف کوٹ پہننا ضروری نہیں۔ قوتِ تعمیر، قوتِ ایجاد، تسلسلِ کلام، تنظیمِ فکر، الفاظ تو بہت بڑے ہیں مگر ان میں کوئی گھپلا ہو جاتا ہے جب ان کی مدد سے غزل کی نفی کی جاتی ہے۔ ہمیں غور کرنا پڑے گا کہ یہ گھپلا کیا ہے؟

اب تک میں نے دو سوال اٹھائے ہیں، تیسرا سوال یہ ہے کہ اصنافِ سخن کا اپنی تہذیب سے کوئی تعلق ہے یا نہیں اور فنی اور جمالیاتی اصول کہاں سے برآمد ہوتے ہیں؟ معاف کیجیے گا یہ سوال ذرا کچھ قبل از وقت ہے اور کچھ ٹھوس قسم کا ہو گیا ہے لیکن شاید یہ ایک مرکزی اہمیت کا سوال ہے اور دوسرے سب سوال اسی ایک تنے کی شاخیں ہیں۔ ہمیں اس سوال کا جواب مل جائے تو شاید ہم یہ بھی پتا چلا سکیں کہ جن باتوں کو ہم مستحسن کہتے ہیں وہ مستحسن کیوں ہیں اور جن باتوں کو دوسرے مستحسن کہتے ہیں وہ غزل کے سلسلے میں ہمارے کام کیوں نہیں آتیں؟

لیکن اس سوال پر غور کرنے سے پہلے اپنے اونٹ کا ایک آدھ کوہان اور دیکھتے چلیے۔

جوشؔ صاحب نے اعتراض کیا ہے کہ غزل میں خیالات اور جذبات کے بجائے الفاظ شاعر کی رہنمائی کرتے ہیں جو ایک مصنوعی طریقہ ہے۔ اختر حسین رائے پوری صاحب کا کہنا ہے کہ غزل کی ہیئت شہنشاہی دور کی یادگار ہے، جس میں مطلع بادشاہ کا قائم مقام ہے اور دوسرے اشعار درباریوں کی نمائندگی کرتے ہیں، جب کہ شاعر کا مقام سب سے آخری صف میں ہے کیوں کہ مقطع غزل کے آخر میں آتا ہے۔ آلِ احمد سرور صاحب کہتے ہیں کہ غزل میں انفرادیت کے پھولنے پھلنے کی گنجائش نہیں اور یہ پھاوڑے کو پھاوڑا کہنے کے دور میں ہمارے کام نہیں آسکتی اور ہاں ایک اعتراض تو میں بھول ہی گیا۔ کہا جاتا ہے کہ غزل میں سماجی شعور نہیں پایا جاتا۔ آپ ان اعتراضات پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ ان میں سے بعض ہیئت سے متعلق ہیں، بعض مواد سے اور بعض تخلیقی طریقۂ کار سے۔ گویا اعتراض کرنے والوں نے اعتراض کا کوئی گوشہ نہیں چھوڑا ہے۔ ہمیں غزل پر غور کرتے ہوئے ان تمام گوشوں پر نظر رکھنی پڑے گی۔

اچھا تو اب سب سے پہلے تیسرے سوال پر غور کیجیے...... اصنافِ سخن کا تہذیب سے کیا

تعلق ہوتا ہے اور فنی اور جمالیاتی اصول کہاں سے برآمد ہوتے ہیں؟ یہ سوال ذہن میں قائم کرتے ہی آپ کو بعض مبہم قسم کی آوازیں اپنے کانوں میں گونجتی سنائی دیں گی، مثلاً ہر قوم کا ایک مزاج ہوتا ہے، یا ہر تہذیب کے جدا جدا تنقیدی معیار ہوتے ہیں، یا مغرب مغرب اور مشرق مشرق ہے، یا غزل مشرقی صنفِ سخن ہے اور اسے مغربی اصولِ تنقید سے نہیں جانچا جا سکتا۔ یہ سب باتیں اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں، مگر ان میں وضاحت کی بہت کمی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان پر مناسب غور نہیں کیا گیا۔ غزل کے مخالفوں کا جوش و خروش دیکھ کر ایک بات سوجھی تو ہے مگر پوری روشنی نہیں ملی۔ ہر قوم کا ایک مزاج ہوتا ہے۔ اچھا تو ہماری قوم کا مزاج کیا ہے اور غزل سے اس کا کیا تعلق ہے؟ ہر تہذیب کے جدا جدا تنقیدی معیار ہوتے ہیں۔ ہمارا تنقیدی معیار کیا ہے اور غزل اس پر کس طرح پوری اترتی ہے؟ مغرب مغرب اور مشرق مشرق مگر مغرب کے مغرب ہونے کے کیا معنی ہیں اور مشرق کی مشرقیت کیا ہے؟ وغیرہ وغیرہ — پھر ایک سوال یہ بھی ہے کہ آپ جب زندگی کے ہر شعبے میں مغرب کی طرف بڑھ رہے ہیں تو صرف غزل کے سلسلے میں مشرق پر کیسے قائم رہ سکتے ہیں اور سب سے آخر میں یہ سوال کہ تنقید کے کچھ آفاقی اصول ہیں یا نہیں؟ اگر ہیں تو غزل ان پر کیسے پوری اترتی ہے (ہاں تو ذکر تھا تہذیب اور اصنافِ سخن کے تعلق کا۔ ہمارا سوال یہ ہے کہ فنی اور جمالیاتی اصول کہاں سے برآمد ہوتے ہیں (مثلاً کلیم الدین احمد صاحب نے جن تنقیدی اصولوں کو اپنا رہنما بنایا ہے ان کی اصل کیا ہے (یہاں کلیم الدین احمد صاحب کا ذکر صرف بطور ایک مثال کے کیا گیا ہے تاکہ ایک نقطۂ نظر کی پوری وضاحت ہو جائے۔

کلیم الدین احمد صاحب اردو میں کلاسیکی مغربی تنقیدی کے سب سے ہوش مند نمائندے ہیں۔ انھوں نے کلاسیکی تنقید کے اصولوں پر پورا غور و فکر کیا ہے اور انھیں وضاحت اور قطعیت کے ساتھ اپنی تنقیدوں میں استعمال کیا ہے۔ وہ ان نقادوں میں سے نہیں ہیں جو کہیں کی اینٹ اور کہیں کا روڑا لے کر بھان متی کی طرح کنبہ جوڑتے ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی ان کا واضح اور مربوط نقطۂ نظر ہے۔ ہم یہاں یہ سوال نہیں اٹھائیں گے کہ خود مغرب کی رومانوی تنقید ان اصولوں کو کہاں تک مانتی ہے یا مغرب کے بڑے بڑے ادیب اور شاعر ان اصولوں پر کہاں تک پورے اترتے ہیں۔ ہم یہاں صرف یہ غور کریں گے کہ مغربی کلاسیکی تنقید کے یہ اصول کہاں سے برآمد ہوئے ہیں؟

فنی اور تنقیدی اصول جمالیات کا ایک حصہ ہوتے ہیں، لیکن جمالیات بھی کوئی قائم بالذات چیز نہیں ہے۔ اس کی اساس اس تصورِ حقیقت پر ہوتی ہے جو کسی تہذیب میں پایا جاتا ہے یعنی جمالیات چند غیر جمالیاتی تصورات کے تابع ہوتی ہے۔ کلاسیکی مغربی جمالیات کا اصل اصول ''وحدت فی الکثرت'' کا تصور ہے۔ اس تصور کو جب فن کی دنیا میں لایا جاتا ہے تو توازن، تناسب اور ہم آہنگی

کا نظریہ حاصل ہوتا ہے۔ لیکن تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے تصورات اجزا کے تصور سے قائم ہوتے ہیں۔ اس لیے اس تصور میں وحدت اور کثرت یا کل اور اجزا کا امتزاج ہو جاتا ہے۔ ارسطو نے کُل کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ تین اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔ ابتدا، انتہا اور درمیان، اور تینوں اجزا آپس میں اتنے مربوط ہوتے ہیں کہ ان میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کی جاسکتی کیوں کہ کمی بیشی کے معنی یہ ہوں گے کہ اجزا کا کل سے تعلق ناگزیر نہیں تھا۔ اس طرح ایک فن پارے کی خوبی یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ ایک وحدت یا کُل ہو۔ اس کے اجزا باہم مربوط ہوں۔ ان میں تناسب، توازن اور ہم آہنگی پائی جائے۔ ان کی ایک ابتدا، ایک انتہا اور ایک درمیان ہو اور یہ سب اجزا اتنے ناگزیر ہوں کہ ان میں کوئی کمی بیشی نہ کی جاسکے۔ کلاسیکی مغربی جمالیات کا یہ فارمولا اتنا مکمل اور جامع ہے کہ فن کی کوئی شاخ اس سے مستثنیٰ نہیں۔ موسیقی، مصوری، شاعری، فنِ تعمیر، اقلیدس کی اشکال، ریاضی کی مساواتیں سب پر وحدت فی الکثرت کے اصول کا اطلاق ہوتا ہے۔ اب کلیم الدین احمد کے چند فقرے دیکھیے جن سے معلوم ہوگا کہ ان کے تمام تنقیدی اصول اور معیارات اسی فارمولے سے پیدا ہوئے ہیں۔

''نظم ہی وہ چیز ہے جس میں بلند ترین قسم کی وحدت پائی جاتی ہے۔'' —— ''رقص میں ایک حسین توازن اور کامل اتحاد کا اثر ہے۔'' —— ''یہ تین اجزا تین نہیں رہتے، یہ ایک دوسرے سے اور تجربوں سے گھل مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔'' —— ''نظم بہت سے اثرات، جذبات، تصورات، نقوش اور الفاظ سے مرکب ہوتی ہے اور یہ کثرت باقی نہیں رہتی وحدت سے بدل جاتی ہے۔'' —— ''نظم کے مختلف اجزا میں ربط و تسلسل ہوتا ہے۔ خیالات و جذبات کی ابتدا، ترقی اور انتہا ہوتی ہے اور یہ تینوں حصے بہت صاف صاف دکھائی دیتے ہیں۔'' یہ اور اس قسم کے بے شمار فقرے کلیم الدین احمد کی تحریروں میں جابجا پائے جاتے ہیں۔ ان سے ان اصولوں اور معیاروں کی وضاحت ہوتی ہے اور ان کی تنقید میں قطعیت پیدا ہوتی ہے۔ پھر جب انھیں اصولوں کی روشنی میں وہ غزل کو پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو منفی خیالات پیدا ہوتے ہیں...... ''غزل کی بے ربطی مسلّم ہے'' ''غزل میں قصیدے اور قطعے کی بہ نسبت تسلسل کی کمی ہے۔'' ''کثرت جذبات میں وحدتِ تخیل کا وجود نہیں۔'' ''غزل میں ربط، اتفاق اور تکمیل کی کمی ہے یہی ربط، اتفاق اور تکمیل تہذیب کا سنگِ بنیاد ہیں۔'' چناں چہ ان سب باتوں سے کلیم الدین احمد نتیجہ نکالتے ہیں کہ ''غزل نیم وحشی صنفِ سخن ہے۔''

ظاہر ہے کہ یہ خیالات ہوائی نہیں ہیں۔ ان کے پیچھے ایک پورا تنقیدی نظام، ایک پورا جمالیاتی نظریہ، ایک پورا فلسفۂ حیات ہے اور لکھنے والے نے ان خیالات کو نیم دلی سے قبول نہیں کیا، اپنی پوری توجہ اور بصیرت سے انھیں اختیار کیا ہے۔ اس لیے ''اردو شاعری پر ایک نظر'' کے دیباچہ نگار کا یہ کہنا برحق ہے کہ ''اس مقالے میں'' جن اصولوں کی میزان پر اردو شاعری کو تولا گیا ہے وہ بھی خودساختہ

نہیں ہیں۔ یہ معیار تمام متمدن دنیا میں تسلیم کر لیے گئے ہیں۔ ان کا تعلق ان جذبات و تخیلات سے ہے جو ہمیشہ ہزاروں نیرنگیوں میں یک رنگی کا جلوہ دکھاتے ہیں اس لیے" یہ کتاب دراصل ان حضرات کے لیے لکھی گئی ہے جو اسے متانت اور سکونِ قلب کے ساتھ پڑھ کر، اگر انھیں کسی خیال سے اختلاف ہے تو اس کا سنجیدگی کے ساتھ جواب دیں اور اگر اتفاق ہے تو اس کی راہبری سے مستفید ہوں۔"

لیکن پھر غزل...؟

غزل میں تو واقعی یہ سب خامیاں موجود ہیں!

جو لوگ کہتے ہیں کہ مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب اور غزل مشرقی صنفِ سخن ہے اس لیے اسے مغربی اصول تنقید پر نہیں جانچا جا سکتا، کیا وہ سکونِ قلب اور متانت سے ان خامیوں کو خوبیاں ثابت کر سکتے ہیں یا ان کی کوئی ایسی تاویل کر سکتے ہیں جسے "متمدن دنیا" تسلیم کر لے؟ یہاں پہنچ کر مجھے اپنے ذاتی خیالات پر شرم آنے لگتی ہے۔ تہذیبی تصورات کا جواب انفرادی پسند اور ناپسند سے نہیں دیا جا سکتا۔ پھر ایک مشکل یہ بھی ہے کہ غزل مجھے عزیز ہے، لیکن وہ اصول جو مغربی کلاسیکی تنقید کی دین ہیں وہ بھی مجھے کم عزیز نہیں۔ پھر فیصلہ ہو تو کیسے ہو۔ اس کے علاوہ ایک معنی میں، میں ان اصولوں کو آفاقی بھی تسلیم کرتا ہوں۔ یہ اصول نہ ہوں تو قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور دیگر اصناف نظم کی تنقید ممکن نہ رہے۔ غزل کی حمایت کی بیچ میں کوئی ان اصولوں سے کیسے دست بردار ہو سکتا ہے۔

تو صاحب ثابت ہوا کہ اُونٹ کا کوہان غلط اور "اُونٹ رے اُونٹ تیری کون سی کل سیدھی" کی پھبتی صحیح!

لیکن —— اور میں اس لیکن پر زور دینا چاہتا ہوں —— غزل کا مسئلہ، میری یا کسی کی انفرادی پسندیدگی کا مسئلہ نہیں ہے، غزل عجمی اسلامی تہذیب کی ایک بہت بڑی دین ہے۔ فارسی اور اردو کے عظیم ترین شعرا نے اسے اپنا ذریعۂ اظہار بنایا ہے اور اس حد تک اسے عروج دیا ہے کہ فارسی اور اردو شاعری کے ذکر سے غزل ہی ہمارے ذہن میں آتی ہے۔ تو کیا اس کے معنی یہ ہوئے کہ عجمی اسلامی تہذیب ہی میں کوئی خرابی کی صورت مضمر ہے؟ دیکھیے بات کہاں سے کہاں پہنچی۔ اب سوال کی صورت یہ بنی کہ کیا عجمی اسلامی تہذیب کی جمالیات کا اصلِ اصول "وحدت فی الکثرت" نہیں ہے یا وحدت فی الکثرت کے علاوہ کوئی اور اصول بھی کام کر رہا ہے؟

میں نے کہا ہے کہ جمالیات کوئی قائم بالذات چیز نہیں ہے، اس کی اساس ایک غیر جمالیاتی تصورِ حقیقت پر ہوتی ہے۔ یہ تصور کہ کائنات کی کثرت میں ایک وحدت کام کر رہی ہے، صرف کلاسیکی مغربی تہذیب کا تصور نہیں ہے دنیا کی اور بڑی بڑی تہذیبوں میں بھی یہ تصور اپنی پوری شرح و بسط کے ساتھ ملتا ہے، مثلاً ہندی، چینی اور اسلامی تہذیبیں بھی اسی حقیقتِ واحدہ پر زور دیتی ہیں جو شدتِ ظہور

سے مخفی ہوگئی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ایک حقیقت پر نظر ڈالنے کے مختلف طریقے ہوسکتے ہیں، مثلاً ایک طریقہ یہ ہے کہ عالمِ کثرت سے وحدت کی طرف سفر کیا جائے۔ یہ اندازِ نظر صعودی ہے۔ دوسرا نزولی اندازِ نظر یہ ہے کہ وحدت سے کثرت کی طرف آیا جائے۔ عجمی اسلامی تہذیب کی انفرادیت یہ ہے کہ اس نے اپنی جمالیات میں نزولی اندازِ نظر کی جگہ بھی نکالی ہے۔ غزل کی پیدائش اس تہذیب کی اسی قابلِ فخر انفرادیت کا نتیجہ ہے۔ غزل میں وحدت فی الکثرت کے بجائے کثرت فی الوحدت کا تصور کام کرتا ہے۔ حقیقت صرف یوں ہی نہیں ہے کہ عالمِ کثرت کے پیچھے حقیقتِ واحدہ جلوہ گر ہے، بلکہ یوں بھی ہے کہ حقیقتِ واحدہ عالمِ کثرت میں ظہور پذیر ہوئی ہے۔ پس ایک نظر کثرت میں وحدت کا مشاہدہ کرتی ہے اور دوسری نظر وحدت میں کثرت کا۔ غزل اس دوسری نظر کی ترجمانی کرتی ہے اور ان معنوں میں ایک عظیم تہذیبی کارنامہ ہے کہ حقیقت پر نظر ڈالنے کا یہ طریقہ دوسری تہذیبوں کے فنی اور جمالیاتی اصولوں میں کارفرما نہیں ہوا ہے۔

اب عجمی اسلامی جمالیات کے اس مرکزی اصول کو سمجھ لینے کے بعد ایک نظر غزل کے اصولوں پر ڈالیے۔ غزل میں وحدت کی نمائندگی تو غزل کا وزن، ردیف کی یکسانیت اور قافیوں کی ہم آہنگی سے ہوتی ہے لیکن چوں کہ غزل کا زور وحدت کی بجائے کثرت پر ہے اس لیے غزل کا اصول یہ ہے کہ اس کے ہر شعر میں ایک مختلف مضمون ہو اور مضمونِ واحد کے تسلسل کے بجائے کثرتِ مضامین سے کام لیا جائے۔ اسی اصول کی وجہ سے تکرارِ قافیہ غزل میں عیب ہے کہ اس سے کثرت کا نقشہ مجروح ہوتا ہے۔ پھر ایک قافیہ اگر مطلع میں آئے تو معیوب ہے کہ یہ بھی اصولِ کثرت کے خلاف ہے۔ کسی کا شعر ہے:

کس قدر بوقلموں جلوہ ہے اپنا محبوب
اک تجلی بھی نہیں ہوتی ہے تکرار کے ساتھ

غزل میں حقیقتِ واحدہ کی بوقلمونی دکھائی جاتی ہے اور اس طرح کہ تجلی میں تکرار نہ ہو۔ فراقؔ صاحب جب کہتے ہیں کہ پوری کائنات خود ایک غزل ہے تو اس کا مفہوم یہی نکلتا ہے کہ جس طرح کائنات میں حقیقتِ واحدہ مظاہرِ کثیر میں جلوہ گر ہوئی ہے اسی طرح غزل بھی ''بوقلمونیِ محبوب'' کا جلوۂ رنگا رنگ ہے جو اپنی یکتائی کے باوجود عالمِ کثرت میں ہزار در ہزار تجلیات کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ آپ نے دیکھا مضامین کی بے ربطی، تسلسل کی کمی، وحدتِ تخیل کی عدم موجودگی غرض ربط، اتفاق اور تکمیل کا نہ ہونا غزل کا عیب نہیں غزل کی خوبی ہے اور یہ نیم وحشی دماغ کا کارنامہ نہیں بلکہ ایک نہایت اعلیٰ درجے کی تہذیب کی شانِ انفرادیت کا شاخسانہ ہے۔

ہاں تو غزل کا اصول کثرت فی الوحدت ہے اور نظم کا اصول وحدت فی الکثرت ہے۔ نظم

میں کائنات کی کثرت وحدت بن جاتی ہے، غزل میں کائنات کی وحدت کثرت بن جاتی ہے۔ نظم کا اصول اختلاف میں ہم آہنگی ہے۔ غزل کا اصول ہم آہنگی میں اختلاف ہے۔ نظم ایک کثرت ہے کہ حقیقت واحد کی طرف اشارہ کر رہی ہے۔ غزل ایک حقیقتِ واحدہ ہے کہ کثرت کی طرف اشارہ کر رہی ہے اور نظم اور غزل دونوں اعلیٰ ترین تہذیبوں کے ذرائع اظہار ہیں۔

چلیے ہمارے اونٹ کے کوہان کا ایک جواز تو نکلا، اب ہم اس کی باقی کلوں کو سیدھا کرنے کی کوشش کریں گے۔

(سال نامہ ''الشجاع'' کراچی، ۱۹۶۸ء)

○

# کچھ غزل کے بارے میں

''غزل کی حالت فی زمانا نہایت ابتر ہے۔ الفاظ میں صنعت اور خیالات میں رکاکت و ضحافت یوماً فیوماً بڑھتی جارہی ہے۔ ہم بجائے اس کے کہ غزل گوئی کے بارے میں نکتہ چینی کریں یہ زیادہ مناسب خیال کرتے ہیں کہ عام طور پر اس کی اصلاح کے متعلق اہلِ وطن کی خدمت میں کچھ مشورے پیش کریں۔'' حالؔی

''غزل نیم وحشیانہ صنفِ سخن ہے۔'' کلیم الدین احمد

''اردو میں غزل کی گردن بے تکلف ماردینی چاہیے۔'' عظمت اللہ خاں

غزل کی شاعری سے یوں تو حالؔی بھی مطمئن نہیں تھے مگر بے اطمینانی اور چیز ہے اور مخالفت اور چیز۔ حالؔی کا رویہ مخالفانہ نہیں، اصلاحی تھا۔ ''مقدمہ شعروشاعری'' میں جس کے سخت سے سخت موقع آتے ہیں مگر حالی کا لب و لہجہ بہت سنبھلا ہوا رہتا ہے۔ انھوں نے بعد میں آنے والوں کی طرح غزل کو کشتنی اور گردن زدنی کبھی قرار نہیں دیا۔ یہ شقاوت جن لوگوں کے حصے میں آئی، حالؔی کا حوالہ دینے کے باوجود وہ حالؔی سے مختلف ذہنیت کے لوگ تھے۔ میں اس وقت اس ذہنیت کا تجزیہ نہیں کرنا چاہتا، اس میں سستی شہرت طلبی، اور مصنوعی جدت پسندی کے ساتھ ساتھ مذاقِ شعری کے افسوس ناک فقدان کا سراغ بھی ملتا ہے۔ ان لوگوں نے غزل کی اصلاح کے جذبے کو مخالفت بلکہ مخاصمت تک پہنچا دیا۔

خیر، یہ بات چنداں قابلِ توجہ نہ ہوتی اگر اس کا اثر چند جدت پسندوں تک محدود رہتا۔ اہم بات یہ ہے کہ غزل اپنی تاریخ میں پہلی بار ان حلقوں میں آہستہ آہستہ نامقبول ہو رہی ہے، جہاں

تک 'جدت پسندوں' اور مغرب پرستوں کی رسائی نہ تھی۔ رفتہ رفتہ بات یہاں تک بڑھی کہ اسکولوں کے مدرّس تک غزل کی مخالفت پر جواب مضمون لکھوانے لگے۔

ادب یا زندگی کے کسی اور شعبے میں جب کوئی رجحان یوں عام ہوتا ہے تو بات شخصی اثرات کے دائرے سے نکل جاتی ہے اور اس کے اسباب کو سمجھنے کے لیے انفرادی تجزیے سے آگے بڑھ کر اجتماعی طرزِ فکر واحساس کو دیکھنا پڑتا ہے۔ میں غزل کی نامقبولیت کو عظمت اللہ اور کلیم الدین احمد کی ''مساعیِ جمیلہ'' کا نتیجہ نہیں سمجھتا، یہ اُن کی ضرورت سے زیادہ توصیف ہوگی، جس کے وہ مستحق نہیں۔ کوئی صنفِ سخن چند لوگوں کی موافقت یا مخالفت سے مقبول یا مردود نہیں ہوتی، خواہ وہ کسی پائے کے لوگ ہی کیوں نہ ہوں۔ اس کے اسباب قطعی طور پر کچھ اور ہوتے ہیں۔ غزل کی عام نامقبولیت کے اسباب بھی کچھ اور تھے۔ میں اس مختصر سے مضمون میں انھیں اسباب کا جائزہ لینا چاہتا ہوں، یعنی جہاں تک میرے حدِ امکان میں ہے، غلط یا صحیح کی بحث پھر ہوتی رہے گی۔ لیکن اس سے پہلے غزل اور اس کے فن پر کچھ عرض کرنا ضروری ہے۔

غزل کے لغوی معنی کچھ بھی ہوں اور عرب وایران میں اس کی تاریخ کچھ بھی رہی ہو، اردو غزل کی حیثیت روایت یہ ہے کہ عام زندگی اور عام انسانی تجربات کو گرفت میں لایا جائے، خواہ وہ تجربات کتنے ہی غیر شاعرانہ کیوں نہ ہوں:

مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا!

غالب نے بھی کچھ اسی قسم کی بات کہی ہے۔ ورائے شاعری چیزے دگر ہست۔ چناں چہ اردو غزل پر غور کرتے وقت، مضامین میں عشقیہ و غیر عشقیہ کی وہ تقسیم کام نہیں آئے گی، جو فارسی کی مضمون بندی میں کام دے جاتی ہے۔ اردو غزل کے سامنے یہ سوال کبھی اہم نہیں رہا کہ غزل کو کس قسم کے تجربات کے لیے استعمال کیا جائے، بلکہ اس کے برعکس ہر قسم کے تجربات کو ''شعری تجربے'' میں ڈھالنے کی کوشش ہوتی رہی ہے۔ جدید تنقید نے ابتدا میں اس بات کو نہیں سمجھا تھا اور ''زندگی کی ذمہ داری'' کے نام پر قدیم شاعری کو رد کر دیا تھا۔ مگر اب پیشہ ور نقاد بھی قدیم غزل میں اس عہد کے سماجی اور سیاسی مسائل کی جھلکیاں ڈھونڈنے لگے ہیں، خیر یہ تو ہوئی موضوع کی بات۔ اب غزل کے فن کی طرف آیئے۔

غزل کا فن (یہ کوئی انکشاف نہیں، ایک مسلّمہ کا اعادہ ہے) اختصار کا فن ہے یعنی غزل میں شاعر کسی تجربے کو اس کی انتہائی تکمیل کے ساتھ کم سے کم الفاظ میں پیش کرتا ہے۔ نظم میں یہ کام جزئیات اور تفصیلات کی مدد سے کیا جاتا ہے، غزل میں رمز و اشاریت کی مدد سے۔ مثال کے طور پر

غزل کا کوئی شعر لیجیے:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

--------

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

--------

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یاالٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟

--------

وجہِ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

یہ اشعار ایک مکمل خیال کا صرف اظہار نہیں کرتے، شاعری کے ایک اور بنیادی تقاضے کو پورا کرتے ہیں، جس کے بغیر کسی خیال کا مکمل اظہار بھی شعری تجربہ نہیں بن سکتا۔ یہ پڑھنے والے کے ان بنیادی جذبات کو حرکت میں لاتے ہیں، جن کو ترک کرنا تمام فنونِ لطیفہ کا آخری مقصود ہے یعنی استعجاب، تفتیش و تجسس وغیرہ۔ ظاہر ہے یہ فن کسی ایسی ہی معاشرت میں پیدا ہوسکتا ہے اور پروان چڑھ سکتا ہے، جس کی بنیادی تہذیبی اقدار متعین ہوچکی ہوں اور رسوم و روایات کے وہ سانچے بن چکے ہوں جن میں یہ اقدار خارجی طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ صرف یہی نہیں اس کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اس تہذیب اور معاشرت کی زبان بھی ترقی کی اس منزل تک پہنچ چکی ہو، جہاں زبان صرف ذریعہ اظہار نہیں رہتی بلکہ بجائے خود ایک جمالیاتی قدر بن جاتی ہے۔ ہماری معاشرت میں جب تک وہ خارجی اور داخلی انقلاب نہیں آیا جس کی ابتدا ۱۸۵۷ء کی سیاسی شکست سے ہوئی تھی، غزل ہماری تہذیب کی بنیادی قدروں، حیات و کائنات کے متعلق ہمارے مخصوص رویے اور ہمارے تفکر و احساس کے مخصوص و منفرد انداز کی بھرپور ترجمانی کرتی رہی۔

غزل اور اس کے فن کے بارے میں اس مختصر سی بحث کے بعد اصل سوال کی طرف لوٹیے، غزل کیوں نامقبول ہوئی؟ کیا اس لیے کہ اس میں وسیع تر زندگی کی ترجمانی ممنوع تھی؟ یا اس لیے کہ لوگ اس فن سے بیزار ہوگئے تھے جس میں کمالِ گویائی، طولِ سخن میں نہیں اختصار میں ظاہر ہوتا ہے۔ غالباً مناسب نہ ہوگا اگر میں اس جگہ مسئلے کی وضاحت کے لیے غزل پر ایک عام اور مشہور

اعتراض کو دہرا دوں جو غزل کے قریب قریب تمام معترضوں کا مشترک اعتراض ہے کہ غزل میں جزئیات اور تفصیلات کی کمی کے سبب سے خیال پوری طرح ادا نہیں ہوتا اور بات تشنہ رہ جاتی ہے۔ کلیم الدین صاحب نے اس اعتراض کی وضاحت کے لیے غالب کا ایک شعر پیش کیا ہے:

عشق نے غالبؔ نکما کر دیا!
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

کلیم صاحب کا کہنا ہے کہ اس شعر میں یہ پتا نہیں چلتا کہ غالب کس کام کے آدمی تھے؟ (نجاری اچھی کرتے تھے یا معماری؟) یہ ایک کلیم صاحب کی دقت ہی نہیں تھی، پتا نہیں کتنے لوگ اس دشواری میں مبتلا تھے، آج یہ بات کتنی ہی مضحک کیوں نہ معلوم ہو مگر ادیبوں کی پچھلی نسل صداقت سے اس دشواری کو محسوس کرتی تھی۔ وجہ ظاہر ہے، ان کی ذہنی پرورش ہی اس نہج پر ہوئی تھی کہ وہ اپنی زبان کے اسالیب سے بیگانہ اور طرز سخن سے ناآشنا تھے، غزل کی اشاریت کو کیا سمجھتے۔ پھر جب بات سمجھنے میں یہ دشواری تھی تو کہنے میں کیا کچھ نہ ہوگی۔ غالباً اب ہم غزل کی عام نامقبولیت کے بنیادی سبب کے بالکل قریب پہنچ گئے ہیں۔

بات دراصل یہ تھی کہ پچھلی نسل جس دور میں سانس لے رہی تھی، وہ تہذیبی انتشار کا زمانہ تھا۔ یہ انتشار سیاسی، معاشی اور مادی حالات کا جزو سہی مگر اس پر علاحدہ سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ مادی اور خارجی انتشار کو تو غالبؔ نے بھی محسوس کیا تھا مگر تہذیبی انتشار ذرا بعد کی چیز ہے۔ یعنی حالیؔ اور اکبر کے دور کی حالیؔ غالباً پہلے شخص ہیں جو خارجی انتشار کے ساتھ داخلی کش مکش سے بھی دو چار ہوئے۔ حالیؔ کی نئی شاعری اس کش مکش سے پیدا ہوئی اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' تو سرتا سر اسی کا نتیجہ ہے۔ تاہم حالیؔ کے زمانے میں یہ کش مکش چند افراد سے آگے نہیں بڑھی تھی۔ عام آدمی کی داخلی زندگی ہنوز محفوظ تھی۔ وہ خارجی تبدیلیوں کو دیکھ ضرور رہا تھا مگر اس کا رویہ انھیں سمجھنے اور قبول کرنے کا نہ تھا۔ داغؔ پر کچھ ناقدوں نے الزام لگایا ہے کہ انھوں نے نئی زندگی سے تغافل برتا اور نئے ماحول کی تلخیوں سے آنکھیں چار کرنے کے بجائے اس سے نظریں چرا گئے۔ یہ اعتراض درست ہے اور داغؔ کو اس کی خاصی بڑی قیمت بھی ادا کرنی پڑی۔ داغؔ آج کہاں ہیں۔ مگر اس وقت یہ صرف داغؔ کی بات نہیں تھی۔ یہ عام آدمی کا رویہ تھا جس کو اس زمانے میں داغؔ سے بہتر ترجمان نہیں ملا۔ داغؔ کی قبولیت کا راز بھی بہت بڑی حد تک اس میں مضمر ہے۔ لیکن یہ صورتِ حال زیادہ عرصہ تک قائم رہنے والی نہ تھی۔ نئی زندگی کے خارجی اثرات جوں جوں گہرے ہوتے گئے، داخلی طور پر بھی ایک وسیع اور ہمہ گیر تبدیلی ہونے لگی۔ حالیؔ کے بعد ادیبوں کی جو نسل پروان چڑھی، اس کے سامنے سب سے بڑا سوال یہی تھا کہ نئی زندگی کو، نئی زندگی کے تجربات کو اور ان تجربات سے پیدا ہونے والے نئے خیالات اور

جذبات کو شاعری میں کس طرح داخل کیا جائے اور یہ سوال صرف شاعروں اور ادیبوں کا نہ تھا۔

تہذیبی زندگی جس چیز کا نام ہے، وہ صرف شاعروں اور ادیبوں اور فن کاروں سے تعلق نہیں رکھتی، اس کی جڑیں زیادہ دور تک پھیلی ہوتی ہیں، یعنی عام زندگی تک۔ عام آدمی نئی زندگی کو بسر ضرور کر رہا تھا مگر اس کا شعور نہ رکھتا تھا۔ یا کم از کم اس شعور میں وہ وضاحت اور گہرائی پیدا نہیں ہوئی تھی جو بھرپور زندگی بسر کرنے کے لیے ضروری ہے۔ وہ ذہنی اور جذباتی طور پر ایک شدید ناآسودگی اور خلا کو محسوس کر رہا تھا۔ جس کو پر کرنے کی ذمہ داری شاعروں اور ادیبوں پر تھی۔ نئی نسل نے اس ذمہ داری کو محسوس کیا اور اس لحاظ سے انھیں داغؔ کے جانشینوں اور پرانے ٹھپے کے شاعروں پر فوقیت حاصل ہے۔ مگر وہ غریب معذور بھی تھے۔ نئی زندگی کی تہذیبی قدریں ابھی متعین نہیں ہوئی تھیں اور نئی زندگی کے اظہار کے لیے زبان کے نئے سانچے بھی وضع نہیں ہوئے تھے چہ جائے کہ رمز و اشاریت کا پیدا ہونا۔ یہ کام ان کے بس کا نہیں تھا، وہ جس کام کی صلاحیت رکھتے تھے اسے پورا کر رہے تھے۔ یہ کام تو دراصل نئے ادیبوں ہی کا تھا۔ نئے ادیبوں نے اس کی تکمیل کے لیے نظم کو پروان چڑھایا۔ نظم میں چوں کہ کسی خیال کا اظہار جزئیات اور تفصیلات کی مدد سے ہوتا ہے، اس لیے موجودہ صورتِ حال میں یہ موزوں ترین صنفِ سخن تھی۔ تاہم اس سے غزل کی طاقت کا جواز نہیں نکلتا میں نظم کی ترقی کو نئے ادیبوں کا کارنامہ تسلیم کرتا ہوں۔ مگر یہ اعتراض اپنی جگہ ہے کہ انھوں نے ایک یقیناً مشکل کام سے بچنے کے لیے اس صنفِ سخن ہی کو مطعون کیا جو صدیوں تک ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی کا مقبول ترین ذریعۂ اظہار رہی ہے۔ اس سہل انگاری کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ زبان میں وہ کمالِ گویائی، وہ نئی اشاریت، نئی علامتیں، رمز و ایما کی وہ نئی کیفیتیں پیدا نہ کر سکے جو نئی زندگی کو گرفت میں لے سکتیں۔ بہر حال عام آدمی کو چوں کہ غزل اور نظم سے بحث نہیں تھی اور وہ جس قسم کی ناآسودگی محسوس کر رہا تھا، اس کی تسکین پرانے شاعروں سے نہیں ہو سکتی تھی، اس لیے اس کی تمام تر توقعات نئی نسل سے وابستہ تھیں۔ چناں چہ جب انھوں نے غزل کے اختصار اور تنگ دامانی کے شکوے کے ساتھ غزل کو مسترد کیا تو اس کی صدائے بازگشت دور تک گئی۔ غزل کی عام ناقبولیت کا بنیادی سبب عام آدمی کی یہی ناآسودگی اور نئے شاعروں کی یہی سہل انگاری تھی۔ باقی کے اعتراضات تو محض تارے پھندنے ہیں جن کا جائزہ کسی فرصت کے وقت پر چھوڑتا ہوں۔

(ماہ نامہ ''مشرب'' کراچی، مئی ۱۹۵۳ء)

○

# جدید غزل

غزل کے معنی اگر عورتوں کے متعلق یا عورتوں سے باتیں کرنا ہے تو جدید غزل کو پڑھنے کے لیے قانونی، اخلاقی اور شرعی قباحتوں کے باوجود، جدید عورتوں کو ذرا غور سے دیکھنا ضروری ہے۔ افسوس کہ مجھے جدید عورت کا ذاتی تجربہ بالکل نہیں ہے اس لیے اپنی آسانی کے لیے میں تو یہ کرتا ہوں کہ کسی دوسری صنفِ ادب مثلاً افسانے یا ناول میں عورتوں کے چند نمائندہ کردار پکڑ لیتا اور ان کی روشنی میں جدید غزل کا ایک جائزہ لے ڈالتا۔ لیکن اس میں بھی ایک دقت یہ پیش آئی کہ عصمت کی ''دشمن'' اور قرۃ العین حیدر کی ''رخشندہ'' دونوں ذرا سینئر نکل گئیں اور ان کے بعد کے افسانوی ادب نے کوئی ایسا کردار پیش نہیں کیا جو اس نسل کا نمائندہ بن سکتا جس کی جوانی تقسیمِ ہند کے ساتھ آئی یا جسے بیٹھا برس لگے ابھی آٹھ دس برس گزرے ہیں۔ مجبوراً صرف ایک صورت رہ جاتی ہے کہ آپ میرے ساتھ صدر کی کسی سڑک پر کھڑے ہو جائیں اور ان کرداروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھیں جن کے واقعات کل کے اخباروں کی سرخیاں بنیں گے۔

یہ لڑکی جو ابھی انتہائی تیز رفتاری سے کار چلاتی گزری ہے، اس کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ آپ اسے ترک غمزہ زن کہیں گے یا کافر ہندی؟ اور ادھر دیکھیے، وہ ایک محترمہ اسکوٹر پر ایک صاحب کی کمر کے گرد حلقہ کیے جا رہی ہیں۔ یہ مومنؔ کے پردہ نشینوں کی کون سی پشت میں پیدا ہوئی ہیں اور معاف کیجیے، یہ خواتین جن کے شانے اور پنڈلیاں کھلی ہوئی ہیں اور جو اپنی بریدہ زلفوں کو جھٹکتی، قہقہے لگاتی خراماں خراماں شاپنگ کے لیے جا رہی ہیں، ان پر غزل لکھنا ہو تو جرأت کا اندازہ کام آئے گا۔ یا ''پریوں کے جھنڈ'' والے انشا کا؟ ممکن ہے کہ آپ غزل کے عشق کے لیے اس نوخیز

حسینہ کو پسند کریں (حیا پہلے سے بڑھ کر اور سرِ ناخن حنا کم کم) جو چند کتابیں سینے سے لگائے، خاموشی سے نظر جھکائے فٹ پاتھ پر جا رہی ہے (دیکھا ہے آج میں نے اسے بک اسٹال پر) پسند بری بھی نہیں۔ لیکن کیا آپ اس سے میر جیسا عشق کر سکیں گے:

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

ہمارے ایک دوست نے ایک ایسی خاتون سے عشق کیا جن کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ انگریزی بہت روانی سے بولتی تھیں اور میرؔ کے انداز میں غزلیں لکھنی شروع کیں۔ انجام ایک طرب ناک المیے کی صورت میں یہ نکلا کہ محبوبہ تو رقیب کے ساتھ لندن چلی گئی مگر ان کا دیوان بہر حال تیار ہوگیا۔ عشق میں یہ سودا بھی برا نہیں کہ آم نہ سہی گٹھلیوں کے دام مل جاتے ہیں۔ لیکن میرا سوال یہ ہے کہ میرؔ کے رنگ کا یہ پورا دیوان کس حد تک ہمارے زمانے کی نمائندہ غزلوں کا دیوان کہا جا سکتا ہے؟

غزل کی پرانی شاعری کے بارے میں ہمارا کہنا ہے کہ گل و بلبل کے فرضی قصے سناتی تھی یا کسی ''معشوقِ حقیقی'' کے نا قابلِ حصول وصل کی کوشش میں پریشان رہتی تھی۔ لیکن جرأتؔ، مومنؔ اور داغؔ نے اتنا تو کیا کہ اپنی محبوبائیں ہم سے چھپائی نہیں۔ کوئی پردے ہی پردے میں پردہ نشینوں پر مرا تو وہ بھی موجود ہے۔ کوئی کوٹھے پر جا کر سرِ بازار رسوا ہوا تو وہ بھی موجود ہے۔ پھر جدید شاعری کا تو منشور ہی زندگی کو آئینہ دکھانا ہے یہاں تو یہ جلوے زیادہ فراوانی سے ملنے چاہییں۔

اب ہمارے مطالعے کے دو حصے ہیں۔ ایک حصے کا تعلق جدید محبوب یا جدید عورت سے ہے، دوسرے کا ظاہر ہے کہ جدید عاشق یا جدید مرد سے۔ لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ مطالعہ شروع کریں چند باتوں کی وضاحت بہت ضروری ہے:

(۱) ہمارے اس مطالعے میں وہ غزلیں شامل نہیں جو اس تصور کے تحت لکھی جاتی ہیں کہ غزل کے مضامین اور اسالیب ہمیشہ کے لیے متعین ہو چکے ہیں۔ اسی طرح اس میں وہ غزلیں بھی شامل نہیں ہیں جو عشقیہ استعاروں میں سیاسی صورتِ حال بیان کرتی ہیں۔

(۲) ہمارا یہ مطالعہ خاص طور پر ان غزلوں کا مطالعہ ہے جو تقسیمِ ہند کے بعد لکھی گئی ہیں۔ ان میں بھی ان غزلوں کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے جو سن ستاون یا اٹھاون کے بعد لکھی گئی ہیں اور نئی صورتِ حال کا اظہار کرتی ہیں خواہ وہ بالکل نئے لوگوں نے لکھی ہوں یا بعض پرانے لکھنے والوں نے، جنھوں نے نئے تجربات کو قبول کرنے کی ہمت کی ہے۔

(۳) موجودہ صورتِ حال کی وضاحت کے لیے پرانی شاعری کے بعض حصوں سے بھی مدد لی گئی ہے اور اس میں غزل اور نظم کی تخصیص نہیں کی گئی۔

اب ہم پس منظر کے طور پر جدید عورت کا سلسلۂ نسب متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جدید عورت کی اماں حوا یوں تو ڈپٹی نذیر احمد کی ''تمیز دار بہو'' ہے جس کا ایک دلچسپ مطالعہ فتح محمد ملک نے کیا ہے، لیکن غزل کی روایت میں جدید عورت کی جھلکیاں ہمیں سب سے پہلے حسرت موہانی کی غزلوں میں ملتی ہیں۔ مومن کے پردہ نشیں محبوبوں سے ایک گونہ مماثلت رکھنے کے باوجود حسرت کا محبوب ان سے مختلف ہے۔ اس میں سپردگی، ہم آہنگی، جذبات کی شدت زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کی نفسیات اور ماحول میں ایک ایسی مطابقت ہے جس کے سبب سے اس کی محبت کے تجربے میں زیادہ نفسیاتی پیچ اور الجھنیں نہیں پڑتیں۔ اسے معلوم ہے کہ وہ محبت کیے جانے کی چیز ہے اور یہ کہ اس سے محبت کی جا رہی ہے اور اس کی محبت کا جواب محبت سے ملنا چاہیے۔ ہم اس میں غرور و ناز کی صفات تو پاتے ہیں مگر یہ صفات ایسی نہیں ہیں کہ عشق کے تجربے میں خلیج بن جائیں۔ پھر حسرت کے ''حسن و عشق'' دونوں کی سماجی حیثیت بھی مساوی ہے (آخر بنتِ عم کا عشق ہے) جس کی بنا پر ان کے درمیان میں وہ پیچیدگیاں نہیں پیدا ہوتیں جو بعد کے شعرا کو کلرک عاشق اور باس کی بٹی کے عشقیہ تجربے میں پیش آئیں۔ وہ دونوں ایک ہی سماجی اور معاشی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے دونوں کی نفسیات بھی ایک ہے۔ حسرت کے یہاں محبوب، عاشق سے گریز تو کرسکتا ہے کہ یہ بھی شدتِ محبت کو بڑھانے کا ایک طریقہ ہے لیکن وہ اس طرح ناقابلِ حصول نہیں ہے جس طرح فراق کا محبوب۔ جسمانی طور پر نہیں نفسیاتی طور پر، فراق کا محبوب سپردگی، ہم آہنگی اور شدتِ جذبات کے باوجود فراق کے ہاتھ نہیں آتا۔ یہاں عین وصل میں بھی فراق کی کیفیت قائم رہتی ہے۔ اس طرح فراق کی شاعری روایتی عشق کے روایتی ناز و نیاز سے گزر کر فرد کی ایک ایسی ''عنصری'' تنہائی کی ترجمانی کرتی ہے جسے حسن و عشق کی پرخلوص کوششیں بھی ختم نہیں کرسکتیں۔ دونوں کے وجود میں جوہری طور پر ایک ایسا فصل موجود ہے جو وصل میں بھی دور نہیں ہوتا۔ دونوں ایک ہی خواہش رکھتے ہیں مگر کیا کیا جائے کہ وہی ایک خواہش دونوں میں ''انداز دگر'' اختیار کرلیتی ہے۔ یوں حسرت کے یہاں عشق کی آسودگی ہے اور فراق کے یہاں ایک قائم و دائم تشنگی۔ پھر فراق کو زندگی کا ایک ایسا تجربہ بھی ہے جہاں حسن و عشق دونوں دھوکا بن جاتے ہیں اور خواہ یہ دھوکا تہذیب کی بنیاد اور انسانیت کی اساس ہی کیوں نہ ہو اور ''دھوکا دے لے دھوکا کھالے'' کا منشور ہی کیوں نہ سامنے رکھا جائے، بہرحال ہے یہ دھوکا ہی۔ حسرت کو اس قسم کا کوئی احساس نہیں۔ انھوں نے عشق کیا، کامیاب عشق کیا اور اس پر انھیں ناز بھی ہے (ہم نے کی حسرت عیاں تہذیب رسم عاشقی) اور فراق کہتے ہیں: ہم سے کیا ہوسکا محبت میں۔ یوں فراق اور حسرت کے یہاں حسن و عشق کے روابط نئے ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

بہر حال حسرتؔ کے یہاں ہمیں حسن و عشق کی بدلتی ہوئی نفسیات ملی تھی تو فراقؔ کے یہاں اس نفسیات کی گہرائیاں نظر کے سامنے آئیں —— گہرائیاں، وسعتیں اور پیچیدگیاں۔ فراقؔ نے ہمیں بتایا کہ عشق میں دنیا اور رقیبوں کے حائل ہونے کا رونا پرانا ہوا، اب تو اگر دونوں کے درمیان کوئی چیز حائل ہے تو وہ خود ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تجربہ اس معاشرت میں نہیں ہوسکتا تھا جہاں عاشق اور محبوب کے درمیان چلمنیں نہیں، دیواریں حائل تھیں اور اکثر لوگوں کا عشقیہ تجربہ گاہے گاہے ایک جھلک دیکھ لینے پر ختم ہو جاتا تھا۔ فراقؔ کا تجربہ نئی زندگی کا تجربہ ہے۔

فراقؔ نے ہمارے سامنے اس عورت کو پیش کیا جو اپنے ماحول اور نفسیات کے اعتبار سے خاص ان کے زمانے کی چیز تھی۔ اس عورت کو ابھی معاشرتی بندھنوں سے نئی نئی آزادی ملی تھی اور یہ روکھی سوکھی ازدواجی زندگی اور ''جیون ساتھی'' میں فرق کرنے لگی تھی۔ اس کے نئے خواب ایک ایسی بھرپور زندگی سے متعلق تھے جہاں ''حسنِ برہنہ پا'' اور ''عشقِ خاک بسر'' دونوں مل کر ایک نئی دنیا کی تعمیر کریں (تعمیرِ زندگی کے سمجھ کچھ محرکات) یہ دنیا ابھی پردۂ مستقبل میں تھی اور اپنے ظہور کے لیے برصغیر کی آزادی اور ایک ہمہ جہتی انقلاب کا انتظار کر رہی تھی۔ فراقؔ کے محبوب کی طرح فراقؔ کا عاشق یا مرد بھی ایک نئی نفسیات رکھتا ہے۔ اس کے بارے میں پہلی سچائی تو یہ ہے کہ عشق اس کے لیے بہت کچھ ہونے کے باوجود سب کچھ نہیں ہے۔ اس کی زندگی میں غمِ جاناں کے ساتھ غمِ دوراں بھی ہے (عمر فراقؔ نے یوں ہی بسر کی —— کچھ غمِ دوراں کچھ غمِ جاناں) اور غمِ دوراں کے معنی صرف اپنی تنخواہ یا پنشن کا غم نہیں (میرا اشارہ غالب کی طرف نہیں ہے) بلکہ ساری انسانیت کی فکر۔ ایک طرف اس کے معنی وسیع تر سیاسی دلچسپیاں تھیں جو اسے محبوب یا محبت سے کم عزیز نہیں ہیں دوسری طرف اس میں وہ تمام رنگارنگ اور بھرپور تجربے سمٹ آتے ہیں جو ایک فرد کی زندگی کو وسعت اور عظمت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ دوسری سچائی یہ ہے کہ اس عاشق کے لیے وفا کی روایتی قدر بھی روایتی معنی نہیں رکھتی۔ اس میں یہ جرأت ہے کہ یہ تسلیم کر سکے کہ عشق اپنے آپ کو جھٹلائے بغیر ایک سے زیادہ مرتبہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ رویہ اس لیے اہم ہے کہ اس سے پہلے یہ ہوس سے منسوب تھا۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ اس عاشق کو اپنے محبوب کے عالمی ملکۂ حسن ہونے پر اصرار نہیں ہے۔ یہ معمولی عورت بھی ہوسکتی ہے اور اسے بیوی بنا کر بھی چاہا جا سکتا ہے۔ نئے عاشق کی اس نفسیات پر غور کرنے کے لیے فراقؔ کے یہ چند اشعار دیکھیے:

یونہی سا تھا کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی چاند کا ٹکڑا، نہ کوئی زہرہ جبیں

--------

ترے سوا بھی حسیں ہیں بقول ان آنکھوں کے
دل اس کو مان بھی لیتا ہے، دکھ بھی جاتا ہے

--------

ترا فراق تو اس دن ترا فراق ہوا
جب ان سے پیار کیا میں نے، جن سے پیار نہیں

--------

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے
کہ جب ملتے ہیں، دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو

فراق: صاحب کہتے ہیں کہ یہ ''تیسرا'' اپنا بچہ بھی ہوسکتا ہے۔

حسرت اور فراق کی شاعری کے یہ چند عناصر اس وقت کے افسانوی ادب کے ساتھ رکھ کر دیکھے جائیں تو حیرت انگیز مماثلت نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی مشترک تجربے کے دو اظہار ہیں جو اصناف کے اختلاف کے باعث اور جزئیات کے معاملے میں ایک دوسرے سے الگ تھلگ ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے متعلق بھی ہیں۔ سچی شاعری اپنے وقت کی سچی نثر سے الگ تھلگ نہیں رہتی بلکہ نثر کے تجربات کو بھی جذب کر کے اسے شدت اور ارتکاز عطا کر دیتی ہے۔ موضوعات کو بھی اور زبان کو بھی، مثلاً یگانہ کی شاعری میں زندگی کے کھرے کھردرے تجربات کو ہضم کرنے کا جو اتنا کس بل پایا جاتا ہے وہ کیا اردو کی توانا نثر کے تجربات سے الگ کر کے دیکھا جاسکتا ہے؟

یگانہ کے بارے میں ایک بار میں نے کہیں لکھا تھا کہ برصغیر میں بیسویں صدی کی زندگی کے ایک اہم گوشے کی تفہیم یگانہ کے مطالعے کے بغیر نہیں ہوسکتی۔ یگانہ کی شاعری میں ہم ایک ایسے فرد سے دوچار ہوتے جس کا رشتہ روایتی اقدار سے ٹوٹ چکا ہے اور اس نے جو اپنی انفرادی اقدار قائم کی ہیں ان کا اس کے زمانے سے ایسا شدید تصادم ہے کہ ہم آہنگی کی صورت نہیں نکلتی۔ یہ شاعری ہمیں دکھاتی ہے کہ اس معاشرے میں جہاں فرد اور معاشرے کا رشتہ ٹوٹ چکا ہو، فرد کی ذات اور اس کے پیمانہ اقدار پر کیا گزرتی ہے۔ یگانہ کو زندگی سے جو ناآسودگی ہے اس کی جڑیں زمانے کے ساتھ بہت دور تک عورت سے ان کے تجربے کی مخصوص نوعیت میں چھپی ہوئی ہیں۔ یگانہ اپنے بل پر زندگی گزارنا چاہتے ہیں اور خود کو اس حد تک خود مکتفی بنانے کی کوشش کرتے ہیں کہ عالمِ خارجی سے ان کا تعلق برائے نام رہ جائے۔ اپنے حریف غالب کی طرح ان کی خواہش بھی یہی ہے کہ ''اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو'' لیکن عورت ان کی مرضی کے خلاف ان کی کائنات میں در آتی ہے اور انفرادیت

پسندی کے گنبدِ بے در کو توڑ کر اس کا رشتہ معاشرے یا خارجی زندگی سے ملا دیتی ہے۔ یگانہ نے عورت کی اس بے جا مداخلت کو کبھی معاف نہیں کیا۔ ان کے یہاں حسن کی جتنی صورتیں بھی پائی جاتی ہیں ان میں یہ احساس شدت سے موجود ہے کہ عورت انھیں زندگی کے گناہ میں پھانس لیتی ہے، اس لیے اپنی شاعری میں وہ بار بار حسن یا عورت کی شکست پر شیطانی مسرت کا اظہار کرتے ہیں، بلکہ جہاں ان کا بس نہیں چلتا وہاں گالی کوسنوں پر اتر آتے ہیں:

حسن کافر گناہ کا پیاسا
بے گناہوں کو سانٹنے والا

---------

مجھ سے معنی شناس پر جادو
حسن صورت حرام کیا کرتا؟

---------

مجال تھی تمھیں دیکھے کوئی نظر بھر کے
یہ کیا ہے آج پڑے ہو ملے دلے کیوں کر

---------

گھل گئے جیسے موم کی مریم
کیوں بڑھایا تھا دل جلوں سے تپاک

---------

زمیں پہ نور کے پتلوں نے کیوں ڈھئی دی ہے
کفن ملے تو سمجھنا دھنی تھے قسمت کے

یگانہ کی شاعری میں ہمیں حسن، محبوب یا عورت کی نفسیات کے متعلق روشنی نہیں ملتی۔ لیکن یگانہ کی غزل کا مرد بیسویں صدی کی اتنی سچی نفسیات رکھتا ہے کہ ہم سب کے وجود کی تاریک تہوں میں اس کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ہم اسے بالعموم اپنے ایک ''جذباتی وجود'' کی مدد سے اپنے شعور میں آنے سے روکتے ہیں اور اپنے شعور کی سطح پر اس ''منفیت'' کو بروئے کار نہیں آنے دیتے جو یگانہ کے یہاں اتنی شدت سے ظاہر ہوئی ہے۔ یہ جذباتی وجود زندگی کے حقیقی پہلوؤں سے فرار کا ایک ذریعہ ہے۔ ہم اسے خوش گوار محسوسات اور دل خوش کن تصورات کی مدد سے پروان چڑھاتے ہیں اور یہ ہماری جدید زندگی کی ایک مخصوص پیداوار ہے۔ ہمارے معاشرے میں جذباتیت کی ایسی فراوانی کبھی نہیں رہی جیسی اس زمانے میں پائی جاتی ہے۔ یہ جذباتیت کیا ہے، ایک سیال ملغوبہ ہے جسے ہم

شیرِ مادر کی طرح اس وقت تک پیتے رہتے ہیں جب تک اس کی تلچھٹ میں زہرابِ حیات کا ذائقہ محسوس نہ ہونے لگے۔ بالعموم رومانی غزل کی آبیاری اسی سیال ملغوبے سے کی جاتی ہے۔ لیکن چوں کہ یہ بھی ہماری زندگی کا ایک حصہ ہے اس لیے اس میں اختر شیرانی کی بھی گنجائش موجود ہے اور فیض احمد فیضؔ کی بھی۔

اختر شیرانی کا بیشتر کلام چوں کہ نظموں پر مشتمل ہے اس لیے ان کا ذکر چھوڑتا ہوں۔ البتہ فیضؔ صاحب نے غزلیں بھی کہیں ہیں اور اگرچہ ان کی بیشتر غزلیں اوپر کی وضاحت کے مطابق، میرے مضمون سے باہر کی چیز ہیں، تاہم اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ان کی غزل میں عشق، جہاں سیاست کا پردہ نہیں ہے، وہ فیضؔ کے جذباتی وجود کا پردہ در ہے۔

فیضؔ کے کلام میں ہمیں حسن کا جو پرتو نظر آتا ہے وہ مغربی طرز کی بے حد جدید عورت ہے۔ فیضؔ صاحب ہمیں اس کی نفسیات کے بارے میں کچھ زیادہ تو نہیں بتاتے لیکن اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ڈرائنگ روم کی مخلوق ہے اور اپنے خواب ناک شبستان میں فیض کی دلداریِ جسم و جان کے سارے انداز برتتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی محبوبہ سے ہم آہنگی پیدا کرنا فیضؔ جیسے مہذب آدمی کے لیے کچھ دشوار نہیں۔ میرے خیال میں فیضؔ صاحب کی موجودگی اور ان کے چند اشعار ہی ایک ایسی فضا پیدا کردیتے ہوں گے جس میں عشق کا یہ تجربہ کامیاب ہوسکے۔ فیضؔ صاحب کے کلام میں حسن و عشق کی ہم آہنگی اس کا ایک مثبت پہلو ہے۔ لیکن یہ ہم آہنگی حسرتؔ اور فراقؔ کی ہم آہنگی سے بہت مختلف چیز ہے۔ فراقؔ اور حسرتؔ کو اس کا حصول نفسیاتی کش مکش کے بغیر نہیں ہوتا بلکہ وہاں ہم آہنگی نام ہی کش مکش کا ہے۔ یہ دو سیاروں کی ہم آہنگی ہے جو اپنے اپنے محور پر رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے کی طرف کھنچتے ہیں۔ حسرتؔ کے یہاں تو نہیں لیکن فراقؔ کے یہاں تو عاشق کو اس کے لیے پوری کاوش کرنی پڑتی ہے۔ فیضؔ صاحب کے یہاں نہ کش مکش کا پتا ہے نہ توازن کا۔ یہ ہم آہنگی انھوں نے حاصل نہیں کی، انھیں پڑی ہوئی مل گئی ہے۔ یہ سیاروں کی نہیں ایسے دو پھولوں کی ہم آہنگی ہے جو شاخوں سے توڑ کر یک جا کر لیے گئے ہوں اور گل دستے میں لگا دیے گئے ہوں۔ فیضؔ صاحب کے یہاں مرد و عورت کے بجائے دو ''جذباتی وجودوں'' کا اشتراک ہوتا ہے جو اپنی پوری زندگی سے منقطع ہوکر خوش وقتی کے لیے شام کو جمع ہوتے ہیں اور افسردہ کن میٹھی میٹھی باتوں سے لطف لیتے ہیں۔ بعض لوگوں کا تجربہ ہے کہ اگر ایسی شام اور ایسی باتوں کے ساتھ مئے ناب کی ہلکی ہلکی چسکیاں بھی چلتی رہیں، تو ان کا جادو بڑے زوروں میں جاگتا ہے —— فیضؔ کی شاعری اسی جادو کی شاعری ہے۔

لیکن فیضؔ کا ''عاشق'' ایک نوع کی افسردگی کو حاصلِ زندگی سمجھنے کے باوجود اپنے باطن کی اندرونی تہوں میں بے حسی کی بہت سی منزلیں طے کرتا ہے۔ بے حسی تخلیق کی موت اور زندگی کی نفی

ہے۔ رومانی اضمحلال کی مدد سے اسے تخلیقی تجربہ نہیں بنایا جا سکتا لیکن فیض کے عاشق میں یہ خوبی ہے کہ وہ بے حسی سے الجھنے کے بجائے اس کا بیان اتنی خوب صورتی سے کرتا ہے کہ بے حسی بجائے خود ایک حسین کیفیت معلوم ہونے لگتی ہے، مثلاً اس شخص کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جو رونے کے قابل نہ رہا ہو (فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو)۔ ہم نے بعض ایسے بوڑھوں کو دیکھا ہے جو اتنے ''خشک'' ہو جاتے ہیں کہ کسی کی موت پر رونی صورت اور رونا لہجہ بنانے کے باوجود رو نہیں سکتے لیکن فیض کا عاشق اس خشکی کو بھی تر و تازگی بنانے کی ترکیبِ استعمال جانتا ہے:

دوستو ختم ہوئی دیدۂ تر کی شبنم

یہ اتنا خوب صورت بیان اس بات کا ہے کہ فیض کا ''میں'' رونے کے قابل نہیں رہا۔

اس طرح ہمیں فیض کی شاعری میں جدید زمانے کی اس مخلوق کی نفسیات ملتی ہے جس کی رومانی خود اطمینانی نے اسے خود اپنے پورے وجود کے ادراک کے قابل نہیں چھوڑا اور جو اپنی زندگی کے تجربات کا صرف ایک خوش گوار پہلو ہمیں دکھاتی ہے اور ان تمام پہلوؤں کو ناآسودۂ اظہار چھوڑ دیتی ہے جن کی تہوں میں زندگی کا حقیقی تجربہ اپنی تمام تلخیوں اور زہرناکیوں کو چھپائے بیٹھا ہے۔

اچھا، یہ تو ہوا پس منظر، اب ایک نظر پیش منظر پر ڈالیے اور یہ دیکھیے کہ یہ تمام عناصر جدید غزل کی تعمیر میں کیا حصہ لیتے ہیں؟

سب سے پہلے تو آپ یہ دیکھیے کہ حسرتؔ کا کوٹھے پر ننگے پاؤں آنے والا محبوب، عشق سے اپنے ربط ضبط میں کہاں پہنچا ہے؟ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ وضاحت ضروری ہے کہ پہلے اس محبوب کی جھلکیاں حسرتؔ اور فراقؔ کی متاعِ غزل تھیں۔ اب اس کا تجربہ اتنا عام ہوا ہے کہ ساری جدید غزل کی ملکیت ہے۔ یہ ایک بڑی معاشرتی تبدیلی کا مظہر ہے۔ اطہر نفیس پر ایک مختصر سا مضمون لکھتے ہوئے میں نے اس کے محبوب کو زمانے کی دین کہا تھا۔ آپ دیکھیں گے کہ زمانے کی اس دین سے اپنے اپنے دستِ رسا کے مطابق سب ہی فیض یاب ہوئے ہیں۔ اس محبوب کی صفت صرف یہ نہیں ہے کہ آدمی ہے بلکہ اسے دیکھنے کی تاب بھی لائی جا سکتی ہے۔ صرف دیکھنے کی نہیں، ساتھ سلانے کی بھی۔ اس کے حسن کی وہ ساری ماورائیت ختم ہو گئی ہے جو اس کا سلسلہ کسی حسنِ ازل سے ملا دیتی تھی۔ اب اس کا حسن زمینی اور اس کی فطرت سیدھی سادی نسوانی ہے۔ یوں محبوب ہونے کی رعایت سے اگر وہ کبھی وعدہ خلافی بھی کرے تو اور پیارا لگتا ہے لیکن سچی بات یہ ہے کہ وہ (بھولے سے نہیں) جان کر کون سے وعدے پورے نہیں کرتا۔ ایسے محبوب کی سنگت میں وہ رقابت اور جلن کے پرانے گلے شکوے تمام ہوئے۔ اب اسے نہ صرف خدا کو سونپا جا سکتا ہے بلکہ مدعی کے ساتھ ہنستے بولتے دیکھ کر بھی زیادہ تکلیف نہیں ہوتی اور اگر کہیں رقابت اور جلن ہے تو اس کا ذائقہ پہلی رقابتوں

سے خاصا بدلا ہوا ہے۔

ایک تبدیلی یہ بھی ہے کہ اس سے ملاقات کے لیے مقتل، کوئے رقیباں یا بالائے بام کی شرط نہیں رہی، اب وہ سڑکوں پر، مکانوں کے زینوں میں، پائیں باغ کے کونوں میں، بازاروں کے چوراہوں پر اور بک اسٹالوں پر ملنے لگا ہے۔

اس محبوب کے ساتھ اس کے عاشق کی صفات بھی کم و بیش یہی ہیں۔ غالبؔ نے جو بات طنزاً کہی تھی وہ تکلف برطرف اس طرح پوری ہوئی ہے کہ عشق اس کے لیے پرستش نہیں خواہش ہے۔ اس خواہش میں شدت، گہرائی اور پائیداری ہوسکتی ہے لیکن یہ زندگی کا واحد مدعا نہیں اور پائیداری کے معنی بھی لافانی وفا کے نہیں ہیں۔ ن م راشد نے اپنی ایک نظم میں اعتراف کیا ہے: ''آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے۔'' اختر الایمان نے اس کا دوسرا پہلو یہ کہہ کر دکھایا تھا: ''میں نے چاہا بھی مگر تم سے محبت نہ ہوئی'' —— یہ دونوں رویے غزل میں بھی اس طرح قبول کر لیے گئے ہیں کہ عشق ازلی توفیق کے بجائے لمحاتی صداقت بن گیا ہے، لمحاتی صداقت کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اب اس کا پوری زندگی سے تعلق نہیں رہا۔ دوسری تبدیلی یہ ہے کہ اس عاشق کو عشق کے سوا کچھ اور کام بھی درپیش ہیں اور جیسا کہ فراقؔ کے سلسلے میں ہم ذکر کر چکے ہیں، وہ انھیں عشق کے برابر ہی اہمیت دیتا ہے۔ (مصحفی نے یوں کہا ہے کہ: تیرے ہوتے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام —— ہم نے موقوف اسے وقتِ دگر پر رکھا)۔ تیسری بڑی تبدیلی یہ ہے کہ وہ بعض ایسی نفسیاتی سچائیوں کا اعتراف کرنے لگا ہے جو اس کے عشقیہ تجربے کی حریف ہونے کے باوجود اس کے لیے اتنی ہی معنی خیز ہیں جتنا عشق۔ آخر میں ایک بات یہ کہ اس عاشق کو اپنے عشق کو بھی شک کی نظر سے دیکھنا آتا ہے جس کی وجہ سے اس کا رویہ تعلقاتِ عشق کی طرف تجزیاتی ہے اس کے ساتھ ہی وہ اپنے دکھوں اور غموں کا احساس رکھنے کے باوجود انھیں اتنی زیادہ اہمیت نہیں دیتا کہ پوری زندگی کا پیمانہ بنا ڈالے۔ اب حسن و عشق کے ان تمام پہلوؤں کو جدید غزل کے آئینے میں دیکھیے:

(۱)

جب سے ہوئے ہیں تم سے جدا
پھرتے ہیں تنہا تنہا
دورِ جدائی دیکھ لیا
پھر کوئی تم سا بھی نہ ملا
جب بھی پکارا ہم نے تمھیں
لوٹ کے آئی اپنی صدا

میرے دورِ محبت میں
عشق و عقل ہوئے یک جا
دنیا میں ہیں کام بہت
مجھ کو اتنا یاد نہ آ
یاد آئے گا تم کو حفیظؔ
آدمی اچھا تھا یا برا

---------

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا
اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا

اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے
تری فرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے

---------

غمِ زندگانی کے سب سلسلے
بالآخر غمِ عشق سے جا ملے
(حفیظؔ ہوشیار پوری)

(۲)

تو نیند میں بھی میری طرف دیکھ رہا تھا
سونے نہ دیا مجھ کو سیہ چشمیِ شب نے

---------

برسوں سے تری طرف رواں ہوں
ہمت ہے تو انتظار کر لے

---------

ہر لمحہ اگر گریز پا ہے
تو کیوں مرے دل میں بس گیا ہے

---------

مت مانگ دعائیں جب محبت
تیرا میرا معاملہ ہے
کس دل سے کروں وداع تجھ کو
ٹوٹا جو ستارہ جل بجھا ہے
کچھ کھیل نہیں ہے عشق کرنا
یہ زندگی بھر کا رت جگا ہے

---------

ہم تجھ سے بگڑ کے جب بھی اٹھے
پھر تیرے حضور آ گئے ہیں
ہم عکس ہیں ایک دوسرے کے
چہرے یہ نہیں ہیں آئنے ہیں
یکساں ہیں فراق و وصل دونوں
یہ مرحلے ایک سے کڑے ہیں
پا کر بھی تو نیند اڑ گئی تھی
کھو کر بھی تو رتجگے ملے ہیں
(احمد ندیم قاسمی)

(۳)

غمِ حیات و غمِ دوست کی کشاکش میں
ہم ایسے لوگ تو رنج و ملال سے بھی گئے

---------

شاید کہ محرمانہ بھی اٹھے تری نگاہ
ویسے تری نگاہ دلآویز ابھی سے ہے

---------

مرا چاکِ گریباں چاکِ دل سے جا ملا آخر
مگر یہ حادثے بھی بیش و کم ہوتے ہی رہتے ہیں

---------

بہت نازک ہے اس نوخیز کا آئینِ آرائش
حیا پہلے سے بڑھ کر اور سرِ ناخن حنا کم کم

---------

تعلقاتِ زمانہ کی اک کڑی کے سوا
کچھ اور یہ ترا پیانِ دوستی بھی نہیں
(عزیز حامد مدنی)

(۴)

نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں
تو بھی جی سے اتر نہ جائے کہیں

---------

ہر چند ترا عہدِ وفا بھول گئے ہم
وہ کش مکشِ صبر طلب یاد رہے گی

---------

اے دوست ہم نے ترکِ محبت کے باوجود
محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

---------

جبر سے ایک ہوا ذائقۂ ہجر و وصال
اب کہاں سے وہ مزہ صبر کے پھل میں آئے

---------

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک پڑا
تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی

---------

ترے جلو میں بھی دل کانپ کانپ اٹھتا ہے
مرے مزاج کو آسودگی بھی راس نہیں
مجھے یہ ڈر ہے تری آرزو نہ مٹ جائے
بہت دنوں سے طبیعت مری اُداس نہیں
(ناصر کاظمی)

(۵)

ادا نہیں ہے، یہ ہے زندگی ان آنکھوں میں
بہت حسین، بہت مضطرب، بہت غم ناک
ہزار وہ سہی محبوب، ہے مری ہی طرح
نظر خلوصِ مجسم، زباں بہت بے باک

--------

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا
کہ میں بھی ہوں تری خوش بو کی طرح آوارہ

--------

سخن میں تمکنت و ضبط شوق کے احکام
مگر نظر میں رہی شوخی و خطا طلبی

--------

چھلک سکا ہے نہ اب تک جو اشکِ نیم شبی
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیرِ لبی

--------

جیسے ساحل سے چھڑا لیتی ہیں موجیں دامن
کتنا سادہ ہے ترا مجھ سے گریزاں ہونا

--------

غزل کے شکوے غزل کے معاملات جدا ہیں
مری ہی طرح سے تو بھی وفا شعار ہے آ جا

--------

جاں کاہ تھی کبھی جو تری کم توجہی
کیا بات ہے کہ آج نہ گزری گراں مجھے

--------

تجزیۂ احساس پہ ہر غم، حوصلہ مجروح ملا
لیکن یہ کیا آگ ہے جس کا کھوج نہیں ارمانوں میں

--------

عمر بھر بآسانی بارِ غم اٹھانے سے
ان پہ اعتبار آیا خود کو آزمانے سے

--------

کچھ نہ تھا یاد بجز کارِ محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

(جمیل الدین عالی)

(۶)

ہجر تو ہجر تھا اب دیکھیے کیا بیتے گی
اس کی قربت میں کئی دور نئے اور بھی ہیں

---------

نہیں اب کوئی خواب ایسا تری صورت جو دکھلائے
بچھڑ کر تجھ سے کس منزل پہ ہم تنہا چلے آئے

---------

شاید اپنا پیار ہی جھوٹا تھا ورنہ دستور یہ تھا
مٹی میں جو بیج بھی بویا جاتا تھا وہ پھلتا تھا

---------

دنیا عجب جگہ ہے کہیں دل بہل نہ جائے
تجھ سے بھی دُور آج تری آرزو گئی

---------

پرسشِ احوال کو آئے ہو مرگِ دل کے بعد
جاؤ بھی تم سے نہیں مجھ کو رہا اب کوئی کام

---------

ہاتھ جو مجھ سے چھڑاتی ہے وہی پرچھائیں
لگ کے سو جاتی ہے راتوں کو مرے سینے سے

---------

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمھیں بھلا دیتے

(خلیل الرحمٰن اعظمی)

(۷)

مجھ سے ملنے کے خواہاں ہو، مل کے رونے سے حاصل
پھر وہ آگ بھڑک اٹھے گی اب جو راکھ میں پنہاں ہے

--------

تیرے دکھ کو پا کر ہم تو اپنا دُکھ بھی بھول گئے
کس کو خبر تھی تیری خموشی تہ در تہ اک طوفاں ہے

--------

جی رہا ہوں یہ کیا یوں ہی جیتا رہوں
میں نہ تیری تڑپ ہوں نہ اپنا سکوں

--------

ترکِ طلب پہ خوش تھے کہ آخر کام لیا دانائی سے
کس کو خبر ہے جلتے رہے تم، جلتے رہے ہم، دور ہی دور
اب اس کا چارہ ہی کیا کہ اپنی طلب ہی لاانتہا تھی ورنہ
وہ آنکھ جب بھی اٹھی ہے دامانِ درد پھولوں سے بھر گئی ہے

--------

ضیاؔ دلوں میں غبار کیا کیا تھے، روئے جی بھر کے جب ملے وہ
وہ ابر برسا ہے اب کے ساون کہ پتّی پتّی نکھر گئی ہے

--------

خشت کوبی میں کسے فرصتِ خوابِ خوباں
زندہ رہنے کے تقاضوں نے کیا زیست کا خوں
میں کہاں پہنچا کہ ہر بت جسے پوجا میں نے
ہے شکستہ سرِ خاک اور میں شکستہ تر ہوں
(ضیا جالندھری)

(۸)

وہ جو میرے پاس سے ہو کر کسی کے گھر گیا
ریشمی ملبوس کی خوش بو سے جادو کر گیا

تھی وطن میں منتظر جس کی کوئی چشمِ حسیں
وہ مسافر جانے کس صحرا میں جل کر مر گیا

---------

شرماتے ہوئے بندِ قبا کھولے ہیں اس نے
یہ شب کے اندھیروں کے مہکنے کی گھڑی ہے

---------

بے گانگی کا ابرِ گراں بار کھل گیا
شب میں نے اس کو چھیڑا تو وہ یار کھل گیا

---------

جب مسافر لوٹ کر آیا تو کتنا دکھ ہوا
اس پرانے بام پر وہ صورتِ زیبا نہ تھی
(منیر نیازی)

(۹)

ملتی نہیں کسی سے بھی قربت کی دُوریاں
گر کھو گیا ہو تو، تو تجھے ڈھونڈ لائیں ہم

---------

دل میں وہ آباد ہے جس کو کبھی چاہا نہ تھا
چور سے ڈرتے تھے لیکن گھر کا دروازہ نہ تھا

---------

سب مزے دُور ہی سے قلب ونظر نے پائے
کیا ملاقات ہوئی بات نہ کرنے پائے

---------

دلوں میں تری یاد سی رہ گئی
یہی ایک منزل کڑی رہ گئی

---------

گو فاصلے بھی حسن کی قربت میں بڑے تھے
کیا کیا نہ سمجھتے رہے جو دُور کھڑے تھے

---------

دیارِ حسن میں اب روشنی کہاں باقی
بس اک غبار سا ہر سمت اڑ رہا ہوگا

---------

تنہائیوں میں کوئی در آیا تو کیا ہوا
تھا مدتوں سے دل کا دریچہ کھلا ہوا

---------

پیرہن چست، ہوا مست، کھڑی دیواریں
اسے چاہوں اسے روکوں کہ جدا ہو جاؤں

---------

وہ مجھے پیار سے دیکھے بھی تو پھر کیا ہوگا
مجھ میں اتنی ہی سکت کب ہے کہ دھوکا کھاؤں
خود ہی مل بیٹھے ہو یہ کیسی شناسائی ہوئی
دشت میں پہنچے نہ گھر چھوڑا نہ رسوائی ہوئی
(شہزاد احمد)

(۱۰)

مثلِ بادِ صبا تیرے کوچے میں اے جانِ جاں آئے ہیں
چند ساعت رہیں گے چلے جائیں گے سرگراں آئے ہیں
زخم کھلنے لگے پھر ابھرنے لگیں دل کی محرومیاں
یاد پھر تیرے اندازِ دلداریِ جسم و جاں آئے ہیں

---------

پھر کوئی نیا زخم نیا درد عطا ہو
اس دل کی خبر لے جو تجھے بھول چلا ہو
دروازہ کھلا ہے کہ کوئی لوٹ نہ جائے
اور اس کے لیے جو کبھی آیا نہ گیا ہو
ہم مٹ گئے اس عشق میں اور کچھ بھی نہ پایا
تم آج بھی لیکن وہی تصویرِ وفا ہو

شاید کہ ترے قرب سے آ جائے میسر
وہ درد کہ جو دردِ جدائی سے ہوا ہو

---------

اطہر تم نے عشق کیا کچھ تم بھی کہو کیا حال ہوا
کوئی نیا احساس ملا یا سب جیسا احوال ہوا
ایک سفر ہے وادیِ جاں میں تیرے دردِ ہجر کے ساتھ
تیرا دردِ ہجر جو بڑھ کر لذتِ کیفِ وصال ہوا
عشق فسانہ تھا جب تک اپنے بھی بہت افسانے تھے
عشق صداقت ہوتے ہوتے کتنا کم احوال ہوا
راہِ وفا دشوار بہت تھی تم کیوں میرے ساتھ آئے
پھول سا چہرہ کمھلایا اور رنگِ حنا پامال ہوا

---------

عشق و ہوس کے شہر کی سب راہوں نے ہمیں پہچان لیا
وہ ہی نگہ ان جان ہے اب تک جس نے ہمیں بھٹکایا ہے

---------

تو ملا تھا اور میرے حال پر رویا بھی تھا
میرے سینے میں کبھی اک اضطراب ایسا بھی تھا

---------

پھر مرے سر سے ٹلی نامہرباں سورج کی دھوپ
پھر تری یادوں کا مجھ پر دور تک سایہ ہوا

---------

پھر مرے سر سے ٹلی نا مہرباں سورج کی دھوپ
پھری تری یادوں کا مجھ پر دور تک سایا ہوا

---------

اک صورت دل میں سمائی ہے، اک شکل ہمیں پھر بھائی ہے
ہم آج بہت سرشار سہی، پر اگلا موڑ جدائی ہے

وہ اگلا موڑ جدائی کا اسے آنا ہے وہ تو آئے گا
مگر آج تو اپنی راہوں میں بے مثل چمن آرائی ہے
اے دیدہ ورو اے خوش ذرا دیکھو تو اس کافر کو
کیا تیور ہیں کیا سج دھج ہے کیا حسن ہے کیا زیبائی ہے
کچھ ہم سے زیادہ مدح سرا ہے رنگِ شفق ان ہونٹوں کا
اور بادِ صبا اس سے بھی سوا ان زلفوں کی سودائی ہے
اک عمر کے اس سناٹے میں بیدار ہوئی کیا صبحِ طرب
اور عرصہ گہِ تنہائی میں کیا شامِ تمنا آئی ہے

--------

وہ ہجر و وصل دیکھے ہیں کہ اب ہم
محبت کا سراپا ہو گئے ہیں
ہمارے عشق میں رسوا ہوئے تم
مگر ہم تو تماشا ہوگئے ہیں

--------

جسے کھو کر بہت مغموم ہوں میں
سنا ہے اس کا غم مجھ سے سوا ہے

(اطہر نفیس)

(۱۱)

یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا
کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

--------

مرا ہی عکس نہ ہو در پسِ خسِ مژگاں
یہ سوچتی ہوئی چلمن ذرا اٹھا تو سہی

--------

فروغِ جسم نہ رنگینیِ قبا دیکھوں
یہ دیکھ پاؤں تو ان سب سے ماورا دیکھوں

وہ ہاتھ آنکھوں پہ رکھ لوں تو ٹھنڈ پڑ جائے
اگرچہ لاکھ رمِ شعلۂ حنا دیکھوں
وہ چہرہ ہاتھوں میں لے کر کتاب کی صورت
ہر ایک لفظ، ہر اک نقش کی ادا دیکھوں

---------

شبِ وصال ترے دل کے ساتھ لگ کر بھی
مری لٹی ہوئی دنیا پکارتی ہے مجھے

---------

رو میں آئے تو وہ خود گرمیِ بازار ہوئے
ہم جنھیں ہاتھ لگا کر بھی گنہگار ہوئے

---------

اس کی ہر طرزِ تغافل پہ نظر رکھتی ہے
آنکھ ہے دل تو نہیں ساری خبر رکھتی ہے

---------

بس ایک بار کسی نے گلے لگایا تھا
پھر اس کے بعد نہ میں تھا نہ میرا سایا تھا
وہ مجھ سے اپنا پتا پوچھنے کو آ نکلے
کہ جن سے میں نے خود اپنا سراغ پایا تھا

---------

وہ معرکے مری آنکھوں میں گرم ہیں کہ ظفرؔ
میں سوچتا ہوں مجھے دل کی واردات سے کیا

---------

یہ کیا فسوں ہے کہ صبحِ گریز کا پہلو
شبِ وصال تری بات بات سے نکلا

---------

ملا تو منزلِ جاں میں اُتارنے نہ دیا
وہ کھو گیا تو کسی نے پکارنے نہ دیا

کوئی صدا مرے صبر و سکوت سے نہ اٹھی
کوئی مزہ ترے قول و قرار نہ دیا

(ظفر اقبال)

(۱۲)

یاد کرو، کیا میں نے کہا تھا، آج محبت ہے کہ نہیں
کروٹ کروٹ آنکھ میں آنسو دل میں ندامت ہے کہ نہیں

---------

دکھ بہت ہیں زندگی میں کیا کریں گے ہم
وہ جو تیرا قرض تھا ادا کریں گے ہم

---------

سادہ نگاہی، کاجل، آنسو
دل کو لگے تو ہر شے جادو

---------

پلٹ گئیں جو نگاہیں انھیں سے شکوہ تھا
سو آج بھی ہے مگر دیر ہو گئی شاید

---------

ارادہ ہے کہ دنیا کو بھی دیکھیں
تجھے ہر چیز میں دیکھا بہت ہے

---------

چاہی تھی دل نے تجھ سے وفا کم بہت ہی کم
شاید اسی لیے ہے گلا کم بہت ہی کم
کیا حسن تھا کہ آنکھ لگی سایہ ہوگیا
وہ سادگی کی مار، حیا کم بہت ہی کم

---------

حال ایسا نہیں کہ تم سے کہیں
ایک جھگڑا نہیں کہ تم سے کہیں

زیرِ لب آہ بھی محال ہوئی
درد اتنا نہیں کہ تم سے کہیں
کس سے پوچھیں کہ وصل میں کیا ہے
ہجر میں کیا نہیں کہ تم سے کہیں

---------

دونوں اپنی آن کے سچے، دونوں عقل کے اندھے
ہاتھ بڑھائیں، پھر ہٹ جائیں، ہم بھی پاگل تم بھی

---------

تجھے اب کیا کہیں اے مہرباں اپنا ہی رونا ہے
کہ ساری زندگی ایثار بھی کرتے نہیں بنتا
خزاںؔ ان کی توجہ ایسی ناممکن نہیں لیکن
ذرا سی بات پر اصرار بھی کرتے نہیں بنتا

(محبوب خزاں)

(۱۳)

ہم بادِ بہاری میں کبھی آ کے ترے پاس
اے دوست تجھے نیند سے بیدار کریں گے

---------

یہ پھول پتے چاندنی یہ صورتیں من موہنی
ایسے میں اپنی جاں کنی ان سے چھپائیں کس طرح
جس پھول کی ہر پنکھڑی ہوتی ہے موتی کی لڑی
اس پھول کی خاطر کبھی آنسو بہائیں کس طرح

---------

تم ہو یا میرے شوق کا عالم
کوئی اس جانِ بے قرار میں ہے

---------

یوں دل میں ترا خیال آیا
صحرا میں کھلے گلاب جیسے

ہر رات کسی کی یاد آئی
وہ یاد بھی کیسی، خواب جیسے

--------

توجہ میں وہ رنگِ بے گانگی
وہ بے گانگی میں بھی دلداریاں
ملے بھی تو ایسے کہ بے گانہ رنگ
جدا بھی ہوئے تو رواداریاں

--------

کس تعلق سے تجھ کو دیکھتے ہیں
ہم کہ ہیں پائمالِ عمرِ رواں

--------

شبِ وصال میسر نہ ہو تو کیا کہیے
وہ بات جو شبِ ہجراں کے انتظار میں ہے

--------

میں ہی نہیں اپنی فغاں کا سبب
تو بھی مرے سینۂ سوزاں میں ہے

(قمر جمیل)

(۱۴)

صبح کا نور ہے ان آنکھوں میں
کیسے ہم ان سے بدگماں ہوتے

--------

ہم جو ویران راستوں پہ چلے
ساتھ اک سایۂ بہار آیا

--------

گفتگو کسی سے ہو دھیان تیرا رہتا ہے
ٹوٹ ٹوٹ جاتا ہے سلسلہ تکلم کا

--------

کتنی رنگینیوں میں تیری یاد
کس قدر سادگی سے آئی ہے

--------

کیوں نہ ڈھل جائے میرے نغموں میں
کیوں ترا حسن رائگاں گزرے

--------

کسے خبر ہے کہ کل زندگی کہاں لے جائے
نگاہِ یار ترے ساتھ ہی نہ ہولیں آج

--------

اس طرح بھولتے جاتے ہیں تجھے
سلسلہ ٹوٹ چلا ہو جیسے
صبح ہوتے ہی سنبھل جاتے ہیں
رات کو دل نہ دُکھا ہو جیسے

--------

کس کی سمجھ میں آئے گی اہلِ جنوں کی زندگی
سارے جہاں سے ان کو پیار، سارے جہاں سے سرگراں
(فرید جاوید)

(۱۵)

میں ہم نفساں جسم ہوں، وہ جاں کی طرح تھا
میں درد ہوں وہ درد کے عنواں کی طرح تھا
تو کون تھا کیا تھا کہ برس گزرے پہ اب بھی
محسوس یہ ہوتا ہے رگِ جاں کی طرح تھا
جس کے لیے کانٹا سا چبھا کرتا تھا دل میں
پہلو میں وہ آیا تو گلستاں کی طرح تھا

--------

ہم رازِ گرفتاریِ دل، جان گئے ہیں
پھر بھی تری آنکھوں کا کہا مان گئے ہیں

---------

سوئے تو ہم آغوش رہے ہم ترے غم سے
جاگے تو حریفِ غمِ دنیا نظر آئے

---------

نکہت تھی ڈھلی نور میں کیا اس کا بیاں ہو
پوجوں تو خدا، ہاتھ لگاؤں تو صنم ہے
پاکیزگیِ شعلۂ رخسار تو دیکھو
وہ جانِ حیا حجتِ تقدیسِ حرم ہے

---------

میں سرگراں تھا ہجر کی راتوں کے قرض سے
مایوس ہوکے لوٹ گئے دن وصال کے

---------

چھلکی ہر موجِ بدن سے حسن کی دریا دلی
بوالہوس کم ظرف دو چلّو میں متوالے ہوئے

---------

وہ صرف سادگی تو نہ تھی جس پہ مر مٹے
اس سادگی میں بھی کئی پہلو حیا کے تھے

---------

وہ ہے کہ موجِ بادِ صبا ہے ہمارے ساتھ
کوئی قدم ملا کہ چلا ہے ہمارے ساتھ

---------

وہ ہاتھ روٹھ گئے اور وہ ساتھ چھوٹ گئے
کسے خبر تھی کہ اتنی جدائیاں ہوں گی

---------

مرا غزال کہ وحشت تھی جس کو سائے سے
لپٹ گیا مرے سینے سے آدمی کی طرح

(سجاد باقر)

(۱۶)

ناصر ہزار رابطِ محبت کے باوجود
وہ ماورا رہا مرے وہم و گمان سے

---------

کچھ دیر تو ٹھہر جا اے ساعتِ گریزاں
پھر کوئی دیکھتا ہے مجھ کو بڑی لگن سے

---------

چلنا مرا تو خیر مقدر کی بات تھی
تم یوں ہی ساتھ ساتھ مرے عمر بھر چلے

---------

میری مانند کبھی گوشۂ تنہائی میں
دل کے دکھ تو نے بھی رو رو کے نکالے ہوں گے

---------

دیکھوں تجھے تو روح کا صحرا سلگ اٹھے
چاہوں تجھے تو تیری لگن میں مٹھاس ہے

---------

نازک بدن، بدن کے افق پر پڑے بھنور
وہ نیم وا گلاب کھلے ایک ڈال پر

---------

دیوی ہے تو، نہ مجھ میں ہیں پیغمبروں کے وصف
مت سٹپٹا کے اٹھ مرے عرضِ سوال پر

(ناصر شہزاد)

(۱۷)

سر ہی اب پھوڑیے ندامت میں
نیند آنے لگی ہے فرقت میں
وہ خلا ہے کہ سوچتا ہوں میں
اس سے کیا گفتگو ہو خلوت میں

روح نے عشق کا فریب دیا
جسم کو جسم کی عداوت میں
ہیں دلیلیں ترے خلاف مگر
سوچتا ہوں تری حمایت میں
ہے بس اب عادتوں کی خانہ پُری
روح شامل نہیں شکایت میں
عشق کو درمیاں نہ لاؤ کہ میں
چیختا ہوں بدن کی عسرت میں
کون سمجھے کہ بے غرض جذبے
کتنے اوچھے ہیں اپنی فطرت میں
یہ کوئی کھیل تو نہیں ہے کہ ہم
روٹھتے اب بھی ہیں مروّت میں
وہ جو تعمیر ہونے والی تھی
لگ گئی آگ اس عمارت میں
میرے کمرے کا کیا بیاں کہ یہاں
خون تھوکا گیا شرارت میں
زیست اب کس طرح بسر ہوگی
دل نہیں لگ رہا محبت میں

(جون ایلیا)

(۱۸)

وہ خار خار ہے شاخِ گلاب کی مانند
میں زخم زخم ہوں، پھر بھی گلے لگاؤں اسے

--------

جس کو چاہا ہے اسے شدت سے چاہا ہے فرازؔ
سلسلہ ٹوٹا نہیں ہے درد کی زنجیر کا

--------

وہ سامنے ہے مگر تشنگی نہیں جاتی
یہ کیا ستم ہے کہ دریا سراب جیسا ہے

---------

ہو دُور اس طرح کہ ترا غم جدا نہ ہو
پاس آ تو یوں کہ جیسے کبھی تو ملا نہ ہو
لے دے کے ایک لذتِ غم کی سبیل ہے
روئیں گے لوگ تو بھی اگر بے وفا نہ ہو

---------

ہمیشہ کی طرح مجھ سے بچھڑ جا
یہ منظر بارہا دیکھا نہ جائے

---------

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لیے آ

---------

اب تو ہمیں بھی ترکِ مراسم کا دکھ نہیں
پر دل یہ چاہتا ہے کہ آغاز تو کرے

---------

فرازؔ تیرے جنوں کا خیال ہے ورنہ
یہ کیا ضرور وہ صورت سبھی کو پیاری لگے

---------

تو خدا ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

(احمد فراز)

(۱۹)

ایک چہرہ تھا کہ اب یاد نہیں آتا ہے
ایک لمحہ تھا وہی جان کا بیری نکلا

میں عجب دیکھنے والا ہوں کہ اندھا کہلاؤں
وہ عجب خاک کا پتلا تھا کہ نوری نکلا
خاک میں اس کی جدائی میں پریشان پھروں
جب کہ یہ ملنا بچھڑنا مری مرضی نکلا
اک نئے نام سے پھر اپنے ستارے الجھے
یہ نیا کھیل، نئے خواب کا بانی نکلا
وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے
جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا
میں اسے ڈھونڈ رہا تھا کہ تلاش اپنی تھی
اک چمکتا ہوا جذبہ تھا کہ جعلی نکلا
اک نئی دھوپ میں پھر اپنا سفر جاری ہے
وہ گھنا سایہ فقط طفل تسلی نکلا

--------

یہ کیسی بات ہوئی ہے کہ دیکھ کر خوش ہے
وہ آنسوؤں کے سمندر کے درمیان مجھے

--------

جی خوش نہیں ہوا ترے ایفائے عہد سے
یہ کیا کہ تیرا رنج مجھے عمر بھر نہ ہو

--------

شاید مرے بوسوں میں رنگوں کے خزانے تھے
وہ صورتِ افسردہ گلنار نظر آئی

--------

ترے وصال کی خوش بو سے بڑھتی جاتی ہے
نہ جانے کون سی دیوار درمیان میں ہے

--------

اک سرو کی خوش قامتی آنکھوں میں بسی تھی
جو ذلتِ دنیا سے بچالے گئی ہم کو

---------

سپردگی میں نہ دیکھی تھی تمکنت ایسی
یہ رنج ہے کہ انا کا شکار میں بھی تھا
مجھے سمجھنے کی کوشش نہ کی محبت نے
یہ اور بات ذرا پیچ دار میں بھی تھا

---------

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی
تیری درد گساری سے بھی روح کی الجھن کم نہ ہوئی

---------

بہت سی آنکھیں بہت سے چہرے مرے ترے درمیاں کھڑے ہیں
مرے لبوں سے ترے لبوں تک ہزار بوسوں کے فاصلے ہیں

---------

اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سائے نہ ہوں
جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں
ہم بھی بہت مشکل نہ ہوں تو بھی بہت آسان نہ ہو
خوابوں کی زنجیریں نہ ہوں رازوں کے ویرانے نہ ہوں
شوقِ فراواں سے پرے لذت کے زنداں سے پرے
اس آگ میں سلگیں ذرا جس میں کبھی سلگے نہ ہوں

(ساقی فاروقی)

(۲۰)

بنا گلاب تو کانٹے چبھا گیا اک شخص
ہوا چراغ تو گھر ہی جلا گیا اک شخص
تمام رنگ مرے اور سارے خواب مرے
فسانہ تھے کہ فسانہ بنا گیا اک شخص
میں کس ہوا میں اڑوں کس فضا میں لہراؤں
دکھوں کے جال ہر اک سو بچھا گیا اک شخص

پلٹ سکوں ہی نہ آگے ہی بڑھ سکوں جس پر
مجھے یہ کون سے رستے لگا گیا اک شخص
محبتیں بھی عجب اس کی نفرتیں بھی کمال
مری طرح کا ہی مجھ میں سما گیا اک شخص
محبتوں نے کسی کی بھلا رکھا تھا اسے
ملے وہ زخم کہ پھر یاد آگیا اک شخص
وہ ماہتاب تھا، مرہم بہ دست آیا تھا
مگر کچھ اور سوا دل دکھا گیا اک شخص
کھلا یہ راز کہ آئینہ خانہ ہے دنیا
اور اس میں مجھ کو تماشا بنا گیا اک شخص

--------

تو بوئے گل ہے اور پریشاں ہوا ہوں میں
دونوں میں ایک رشتۂ آوارگی تو ہے

---------

عزیز اتنا ہی رکھو کہ جی سنبھل جائے
اب اس قدر بھی نہ چاہو کہ دم نکل جائے
ملے ہیں یوں تو بہت آؤ اب ملیں یوں بھی
کہ روح گرمیِ انفاس سے پگھل جائے
محبتوں میں عجب ہے دلوں کو دھڑکا سا
کہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے

---------

مانا کہ جدا نہیں ہیں ہم تم
پھر بھی کوئی فصل درمیاں ہے

--------

دکھے ہوئے ہیں ہمیں اور اب دکھاؤ مت
جو ہوگئے ہو فسانہ تو یاد آؤ مت

خیال و خواب میں پرچھائیاں سی ناچتی ہیں
اب اس طرح تو مری روح میں سماؤ مت

---------

تم نے بھی میرے ساتھ اٹھائے ہیں دکھ بہت
خوش ہوں کہ راہِ شوق میں تنہا نہیں ہوں میں

---------

اب ترے ہجر میں لذت نہ ترے وصل میں لطف
ان دنوں زیست ہے ٹھہرے ہوئے آنسو کی طرح

---------

کوئی عزیز نہیں ماسوائے ذات ہمیں
اگر ہوا ہے تو یوں جیسے زندگانی ہوئی
تم اپنے رنگ نہاؤ، میں اپنی موج اڑوں
وہ بات بھول بھی جاؤ جو آنی جانی ہوئی

(عبیداللہ علیم)

(۲۱)

وہ بے وفا ہے ہمیشہ ہی دل دُکھاتا ہے
مگر ہمیں تو وہی ایک شخص بھاتا ہے
نہ خوش گمان ہو اس پر تو اے دلِ سادہ
سبھی کو دیکھ کے وہ شوخ مسکراتا ہے
جگہ جو دل میں نہیں ہے مرے لیے نہ سہی
مگر یہ کیا کہ بھری بزم سے اٹھاتا ہے

---------

کون سی بات ہے جو اس میں نہیں
اس کو دیکھے مری نظر سے کوئی

---------

ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پہ ہی یقیں نہیں
خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پر اعتبار ہے

---------

ضرور کیا تھا کہ تم بھی کرو کرم سے گریز
ہمیں تو یاد تھی بے مہریِ جہاں یوں بھی
بہانہ مل گیا اس کو ترے تغافل کا
وگرنہ دل کو تو ہونا تھا بدگماں یوں بھی

--------

نیرنگیِ دل ہے کہ تغافل کا تماشا
کیا بات ہے جو تیری تمنا نہیں ہم کو
یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسا نہیں ہم کو
یا تم بھی مداوائے الم کر نہیں سکتے
یا چارہ گرو فکرِ مداوا نہیں ہم کو

--------

جہاں میں ہم نے فقط اک تمھیں کو چاہا ہے
تمھیں خیال نہ آیا یہ دل دکھاتے ہوئے

--------

کس فکر کس خیال میں کھویا ہوا سا ہے
دل آج تیری یاد کو بھولا ہوا سا ہے
پہلے تھا جو بھی آج مگر کاروبارِ عشق
دنیا کے کاروبار سے ملتا ہوا سا ہے

(شہریار)

(۲۲)

دیتا ہے مجھ کو ترکِ محبت کے مشورے
تیرے سوا بھی ہے کوئی دل میں چھپا ہوا

--------

کل شبِ ماہ میں اک چاند کی قربت سے کھلا
ہے مرے دل میں محبت کا سمندر موجود

---------

کسی سے کیا ملوں اپنا سمجھ کر
میں اپنے واسطے بھی نارسا ہوں

---------

جسم و جاں کی آویزش میں کب ممکن یکتائی ہے
تنہائی میں بھی تو حائل، احساسِ تنہائی ہے

---------

تنہائی کے دشت سے گزرو تو ممکن ہے تم بھی سنو
سناٹے کی چیخ جو میرے کانوں کو پتھراتی ہے
کل اک نیم شگفتہ جسم کے قرب سے مجھ پر ٹوٹ پڑی
آدھی رات کو ادھ کھلی کلیوں سے جو خوش بو آتی ہے

(صہبا اختر)

(۲۳)

ہم اُن سے مل کے بہت خوش ہوئے تھے آج مگر
کہاں سے اشک یہ اُمڈے کہ پھر تھمے بھی نہیں

---------

میٹھی باتوں کی رہی دل میں نہ حسرت کوئی
اکھڑی باتوں میں بھی چاہت کے وہ پہلو دیکھے

---------

ہمیں سے نہ ملنے پہ بے کل بہت
ہمیں سے وہ بچ بچ کے چلتا رہا

---------

ہم نے بھی چاہا تمھیں تم نے بھی ہم کو چاہا
اور پھر سر سے گزرتے رہے طوفاں کیسے

---------

لگن بھی ایسی کہ خود کو بھلائے بیٹھے ہیں
نہ مڑ کے تجھ کو بھی دیکھیں وہ خود نما بھی ہم

---------

وہ چشم و زلف نہ وہ خدوخال ساتھ رہے
تمام عمر مگر کچھ ملال ساتھ رہے

---------

ہزار طرح کے صدمے اٹھا کے سوچتے ہیں
جو عشق ہم نے کیا تھا وہ عشق تھا بھی کیا

(احمد ہمدانی)

(۲۴)

ہم سے ملنے کو اک زمانہ ملا
تیرا ملنا تھا سانحہ سا کچھ

---------

آنکھ سے پھر اک آنسو ٹپکا، اور پھر اک جگ بیت گیا
لیکن تیری یاد کا سایہ اب بھی گہرا گہرا ہے

---------

اس دم میرے ان اشکوں کی یہ سوندھی خوش بو مہکے گی
ہلکی ہلکی بارش میں جب کوئی تنہا تنہا ہوگا

---------

شرطِ غم گساری ہے ورنہ یوں تو سایہ بھی
دور دور رہتا ہے ساتھ ساتھ چلتا ہے

---------

آوارہ میری طرح اگرچہ صبا بھی ہے
لیکن وہ تیرے جسم کی لمس آشنا بھی ہے

---------

ترے نزدیک آ کر سوچتا ہوں
میں زندہ تھا کہ اب زندہ ہوا ہوں

---------

جن آنکھوں سے مجھے تم دیکھتے ہو
میں ان آنکھوں سے دنیا دیکھتا ہوں

---------

یاد آئے بھی تو اب وہ لب و رخسار کہاں
ہم کہاں عشق کہاں وقت کی رفتار کہاں

---------

ہوئی ہے تم سے ملاقات پر نہ جانے کہاں
خیال و خواب کی صورت کہ جسم و جاں کی طرح

(رسا چغتائی)

(۲۵)

دامان کش تھا شوق مگر پھر بھی مدتوں
ہم ایک دوسرے کے لیے اجنبی رہے

---------

تم مرے ساتھ چلے ہو تو مرے ساتھ رہو
کہ مسافر سرِمنزل بھی بھٹک جاتا ہے
اک زمانے کو رکھا تیرے تعلق سے عزیز
سلسلہ دل کا بہت دور تلک جاتا ہے

---------

ملا تو مجھ سے کوئی لیکن اجنبی کی طرح
یہ سانحہ بھی ہے میری ہی زندگی کی طرح

(شاہد عشقی)

(۲٦)

گلیوں میں آزار بہت ہیں گھر میں دل گھبراتا ہے
ہنگامے سے سناٹے تک میرا حال تماشا ہے
آدھی عمر کے پس منظر میں شانہ بہ شانہ گام بہ گام
تو ہے کہ تیری پرچھائیں ہے میں ہوں کہ میرا سایہ ہے

دھوپ مسافر چھاؤں مسافر آئے کوئی کوئی جائے
گھر میں بیٹھا سوچ رہا ہوں آنگن ہے یا رستہ ہے

---------

عشق وہ کارِ مسلسل ہے کہ ہم اپنے لیے
ایک لمحہ بھی پس انداز نہیں کر سکتے

(رئیس فروغ)

(۴۷)

کتنا پھیلے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر
کیا سمیٹو گے کہ اک عمر کی تنہائی ہے

---------

صد حیف کہ دیکھا ہے تجھے دھوپ سے بے کل
افسوس کہ ہم سایۂ دیوار نہیں تھے

---------

وہ شاخِ گل کی طرح، موسمِ طرب کی طرح
میں اپنے دشت میں تنہا چراغِ شب کی طرح
وہ اپنی خلوتِ جاں سے پکارتا ہے مجھے
میں چاہتا ہوں اسے حرفِ زیرِ لب کی طرح
خوشا یہ دور کہ وہ بھی ہے ساتھ ساتھ مرے
مرے خیال کی صورت، مری طلب کی طرح
نہ کھل کے سیرِ ہوا میں نہ جل کے راکھ ہوا
کہ میری پیاس بھی ہے تیرے رنگِ لب کی طرح

---------

نہ ان آنکھوں میں دل داری کی شبنم
نہ اس جانب سے کچھ اصرار ایسا

---------

اب بھی پہروں ہے یہی سوچ مجھے
وہ مجھے چھوڑ کے تنہا ہوگا

وہ بدن خواب سا لگتا ہے مجھے
جو کسی نے بھی نہ دیکھا ہوگا
تیری آنکھوں نے کوئی راز وہاں
یوں چھپایا ہے کہ افشا ہوگا

---------

اس احتیاط کا مفہوم التفات بھی ہے
یہ راز بھی ترے پیرایۂ سخن نے کہا
تمام جسم میں سرگوشیاں سی گونج اٹھیں
نہ جانے کیا تری خوش بوئے پیرہن نے کہا

(رضی اختر شوق)

(۲۸)

تو میرے ساتھ ساتھ اگر ہے تو کیا ہوا
پھرتا ہوں کو بہ کو میں تجھے ڈھونڈتا ہوا

---------

ایسے دیکھا ہے کہ دیکھا ہی نہ ہو
جیسے مجھ کو تری پروا ہی نہ ہو

---------

وہ بہت سیدھا سہی لیکن شعورؔ
میرے ساتھ اس نے بڑا دھوکا کیا

---------

اسی کو جب نہ تھی قدرِ وفا کچھ
تو پھر میں کیوں مشقت کوش رہتا

---------

تیرے علاوہ کون تھا میرا پہلے بھی، پھر بھی
جب سے ساتھ چھٹا ہے تیرا کوئی نہیں میرا

---------

کیا ہے جز ایک لمحۂ موجود
سو تجھی پر نثار ہوتا ہے

---------

خود میں سمٹ نہ جائے اگر کیا کرے کوئی
ہے کون دہر میں کہ تمنا کرے کوئی

---------

کبھی روتا تھا اس کو یاد کر کے
اب اکثر بے سبب رونے لگا ہوں

---------

کیا چاہیے نہ تھا یہ کبھی پوچھنا تمہیں
کیسے ہو تم شعور یہ کیا ہوگیا تمہیں

---------

مجھ کو ایسا بنا گیا ہے کوئی
جیسے مجھ میں سما گیا ہے کوئی
دل سے آوارہ گرد کو آخر
راستے پر لگا گیا ہے کوئی
آنکھ کی پتلیوں کے گردا گرد
جیسے پہرہ بٹھا گیا ہے کوئی
اے انا کی عمارتِ سنگیں
ترے مینار ڈھا گیا ہے کوئی
مرمریں خواہشوں کے ملبے میں
حسرتیں تک دبا گیا ہے کوئی
اے مری رات میری غافل رات
تیری نیندیں اڑا گیا ہے کوئی
اک سمندر میں غرق کر کے مجھے
صاف دامن بچا گیا ہے کوئی

(انور شعور)

آپ نے دیکھا یہ اشعار ایک حقیقی صورتِ حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان میں تجربے کی صداقت بھی ہے اور اظہار کا خلوص بھی، لیکن حسن وعشق کے ان کرداروں کو ان کے حقیقی ماحول میں رکھ کر دیکھا جائے تو چند ایسے سوالات پیدا ہوتے ہیں جن پر غور کیے بغیر اور انھیں اظہار میں لائے بغیر جدید غزل کی عشقیہ روایت بری طرح فلمیت کا شکار ہو جائے گی۔ معلوم نہیں یہ صرف میرا اندیشہ ہی ہے یا اس میں کچھ حقیقت بھی ہے لیکن مجھے اچھے خاصے غزل گویوں کے بعض اشعار میں فلمیت کے جراثیم نظر آتے ہیں۔ اشعار میں کم، مصرعوں میں زیادہ۔ چند مصرے ملاحظہ کیجیے:

کتنا سندر ہے تیرا میرا پیار

ساری عمر نہیں بھولے گی یہ متوالی رات

(زندگی بھر نہیں بھولے گی وہ برسات کی رات۔ فلم ایک مسافر ایک حسینہ، فلمی مصرع قدرے بہتر ہے)

موجوں سے کٹ رہا ہے کنارا کب آؤ گے۔

---------

اب دو شعر دیکھیے اور ان کے تقابل میں ان کا آسان فلمی ترجمہ پڑھیے۔

شعر:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے

فلمی ترجمہ: اتنے کھوئے ہوئے انداز میں دیکھا نہ کرو۔

شعر:

سمجھتے کیا تھے مگر سنتے تھے فسانۂ درد
سمجھ میں آنے لگا جب تو پھر سنا نہ گیا

فلمی ترجمہ: درد بھری آواز تو سن لو، درد بھری آواز نہ سمجھو۔

دوسری بات جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ جدید غزل میں ''واقعیت زدگی'' کا رجحان ہے۔ نئے ماحول، نئی معاشرت اور نئی صورتِ حال کی ترجمانی کا طریقہ بعض لوگوں نے یہ اختیار کیا ہے کہ جدید اشیائے ضرورت، اسبابِ آرائش اور (فلمی زبان میں) لوکیشنز کا نام لیتے ہیں، مثلاً حنا کی جگہ لپ اسٹک، راستے کی جگہ سڑک، دریچے کی جگہ کھڑکی اور اسی طرح غزل میں لڑکا، لڑکی اور کار ٹیکسی وغیرہ کا ذکر ہونے لگا ہے۔ مجھے ان الفاظ کے استعمال پر کوئی اعتراض نہیں ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ غزل کے سانچے میں انھیں استعمال کرنے کے لیے ''واقعیت کی بجائے رمزیت'' چاہیے کہ

غزل کا کام بہرحال رمز وایما کا کام ہے۔ اس قسم کے بھی چند اشعار دیکھ لیجیے:

دس بجے رات کو سو جاتے ہیں خبریں سن کر
آنکھ کھلتی ہے تو اخبار طلب کرتے ہیں

---------

اس نے ٹیلی فون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے
میرا اس کا سمجھوتا ہے کون بڑھائے بات کو

---------

کھڑی ہوئی ہے وہ فٹ پاتھ کے کنارے پر
سڑک کو چلتی ہوئی موٹروں نے گھیرا ہے

---------

ڈیوڑھی بڑی سی ریلوے کراسنگ کے سامنے
ڈیوڑھی سے چار چھ قدم آگے مکان ہے

---------

کمرے کی شیلف پر ہے سجی بدھ کی مورتی
گل دان میں چنی ہوئی جنگل کی گھاس ہے

تیسری بات یہ ہے کہ شاعری میں تجربے اور اظہار کا خلوص بڑی اہم چیز ہے، لیکن جدید غزل کے بہت بڑے حصے کی ''یک احساسی'' اس کے لیے ایک مستقل خطرے کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ شاعری میں احساسات، جذبات، خلوص اور صداقت کے ساتھ ایک اور چیز بھی شاید ضروری ہوتی ہے... دماغ۔ جدید غزل کے ایک حصے میں احساسات وغیرہ پر اتنا زور دیا گیا ہے کہ دماغ کی موجودگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ایک سوال اور بھی ہے، جدید غزل میں تجربہ تو ہے مگر کیا پورا تجربہ ہے؟

جدید مرد عورت کے روابط کی پوری صداقت عشق کی آسودگی اور حسن کی کم آزاری نہیں ہے بلکہ اس تجربے کے چند اور گوشے بھی ہیں جن پر توجہ کی ضرورت ہے۔ اس کے لیے ہمیں حسن و عشق کے ان کرداروں کی نفسیات کو اور قریب سے دیکھنا چاہیے۔

تو آیئے ابھی آپ نے میرے ساتھ جن جوڑوں کو صدر کے چوراہے پر دیکھا تھا، اگر ممکن ہو تو ان میں سے کسی کو روک کر چند سوال کریں۔

(۱) آپ کس قسم کے مردوں... عورتوں... کو پسند کرتی یا پسند کرتے ہیں؟

(۲) کیا جن مردوں... عورتوں... کو آپ پسند کرتی یا کرتے ہیں انھیں شادی کے لیے بھی مناسب سمجھتے ہیں؟

(۳) کیا آپ ''شادی برائے محبت'' کے قائل ہیں؟

(۴) کیا آپ آزاد محبت کو پسند کرتی یا کرتے ہیں؟

(۵) آپ کے نزدیک شادی ماں باپ کی مرضی سے ہونی چاہیے یا آپ کی اپنی مرضی سے؟

مجھے یاد ہے کہ دو ایک سوالوں کی کمی بیشی کے ساتھ اس قسم کا ایک سوال نامہ مع جوابات عورتوں کے کسی رسالے میں شائع ہوا تھا۔ جوابات جو عورتوں کی طرف سے تھے اپنی تفصیلات کے ساتھ مجھے یاد نہیں رہے لیکن ایک بہتر مرد کا تصور ایک بہتر زندگی سے وابستہ تھا اور بہتر زندگی سے مراد تھی معاشی اعتبار سے بہتر (راشد کہتے ہیں: تو سمجھتی تھی مرا ذہنِ رسا تیری تزئین کے لیے آسمانوں سے گہر لائے گا)۔ عشق اور معاشیات کا رشتہ جو بھی ہو لیکن صورتِ حال اس سے یقیناً بدل چکی ہے جس کا ذکر عصمت نے مجاز کے سلسلے میں کیا تھا اور جس کی فصل بعد کے زمانے تک اکثر ٹوٹے پھوٹے شاعروں تک نے کاٹی۔ یوں تو اس تبدیلی کی اطلاع افسانوں اور ناولوں میں بہت پہلے ملنی شروع ہو گئی تھی جب ہر ڈاکٹر، انجینئر، یا کیپٹن رقیب فن کاروں کی محبوباؤں کو بیاہ کر لے جانے لگا تھا۔ لیکن اس وقت تک اتنا ضرور تھا کہ محبوباؤں کے خواب اور آدرش اپنے ماں باپ سے مختلف ہوتے تھے اور رقیبوں کی کامیابی ماں باپ یا سرپرستوں کی زر پرستی کا نتیجہ ہوا کرتی تھی (یا کون جانے برناڈ شا کا تجزیہ درست ہو)۔ اب صورت اس کے برعکس یہ ہے کہ جدید عورت نے خود ماں باپ کے نقطۂ نظر کو اختیار کر لیا ہے۔ اچھا تو ناکام عاشقوں کو چھوڑیے اور کامیاب شوہروں کو دیکھیے۔ یہ رشتہ محبت سے زیادہ مصلحت پر قائم ہے اور جیسا کہ عسکری صاحب نے کسی جگہ لکھا ہے۔ کامیاب شوہروں کی تعریف یہ ہے کہ بیوی کو کیڈلک میں بٹھا کر سیر اکرا سکے۔ گاڑی جتنی لمبی ہو شوہر کی مردانگی کا رعب بھی اتنا زیادہ بیٹھتا ہے۔ اب مشکل یہ ہے کہ لمبی گاڑیاں بننی بند نہیں ہوئیں اور ہر سال پہلے سے لمبی گاڑی آجاتی ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ شوہر بھی کہاں تک؟ میرا خیال ہے کہ عورتوں کی طرح یہ باتیں مردوں کے بارے میں بھی صحیح ہیں۔ میں شاید ترقی پسندوں کے کچھ قریب ہو جاؤں اگر سوال کی صورت یوں قائم کروں... ایک زر پرست معاشرے میں محبت کا کیا مقام ہے؟

پرانے معاشرے میں جہاں بیسیوں طرح کی خوبیاں اور خرابیاں تھیں، وہاں ایک خوبی یا خرابی یہ تھی کہ شادی کا نظام خاندان، برادری اور نسل پر قائم تھا۔ جب نئے تعلیم یافتہ لوگ آئے اور صورتِ حال بدلی تو محبت کے اصولوں پر اس نظام کے خلاف بغاوت کی گئی اور ایسے افسانوں، ناولوں اور نظموں کا انبار لگ گیا جن میں محبت کو بنیادی قدر بنا کر ذات پات اور خاندان برادری کی پابندیوں

کے خلاف اعلانِ جہاد کیا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ معاشرے کے پرانے اصول نے اپنی جگہ چھوڑ دی لیکن اس کی جگہ جو صورت حال پیدا ہوئی اس میں محبت کے بجائے پیسا جیت گیا۔ یعنی جنگ تو محبت کے اصول پر لڑی گئی تھی لیکن تہ سے نکلی دولت... اس بات پر غزل میں تو نہیں لیکن نظموں اور افسانوں وغیرہ میں خاصا رونا دھونا مچایا جاچکا ہے۔ خیر رونا دھونا تو ہوتا ہی رہتا ہے، سوچنے کی بات یہ ہے کہ محبت کی شکست اور دولت کی فتح میں ہم خود کس حد تک ذمہ دار ہیں۔ یہ سوال غزل سے غیر متعلق تو معلوم ہوتا ہے مگر ہے نہیں۔ تعلق یہ ہے کہ اس سے ہماری نفسیات پر کس قسم کے اثرات مرتب ہوئے ہیں اور غزل میں ان کے اظہار کی کوئی صورت پیدا ہوئی ہے یا نہیں؟

آپ کے یاد دلائے بغیر مجھے تسلیم ہے کہ ترقی پسند نظم نے زر پرست معاشرے کے بعض پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے لیکن وہاں یہ کام پارٹی بندی کے انداز میں کیا گیا ہے۔ زر پرست رقیب ایک طرف ہے، شاعر بے چارہ دوسری طرف۔ شاعر کے پاس جذبات ہیں، خلوص ہے، شدت احساس ہے لیکن پیسا نہیں ہے۔ محبوبہ ان سب چیزوں کی قدر کرتی ہے مگر ظالم سماج کے ہاتھوں بیاہی ''ہلدی کی گانٹھ'' والے سے جاتی ہے۔ میں نے جب یہ سوال اٹھایا کہ اس سے ہماری نفسیات پر کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں تو میری مراد یہ تھی کہ خود ہم اور ہماری محبوبائیں زر پرستی میں کس حد تک شریک ہیں؟ ظاہر ہے کہ یہ کام ترقی پسندوں نے نہیں کیا۔

غزل میں یہ مضمون کہ دنیا کتنی دنیا دار ہے، دوست کتنے بے مہر ہیں اور محبوبائیں کتنی بے وفا ہیں، کوئی آج کی چیز نہیں۔ حفیظ جالندھری تک کو اس شعر پر داد مل سکتی ہے:

دیکھا جو تیر کھا کے کمیں گاہ کی طرف
اپنے ہی دوستوں سے ملاقات ہوگئی

بات یوں ہے کہ ہر شخص اپنے کو مظلوم اور دوسرے کو ظالم سمجھتا ہے لیکن جب شعر میں حسن و صداقت کو اپنے آپ سے اور بدصورتی اور بدسیرتی کو دوسرے سے منسوب کیا جاتا ہے تو ہر شخص واہ واکہہ اٹھتا ہے۔ فلموں میں رقیب اور ہیرو کا مقبول فارمولا اسی اصول پر چلا آرہا ہے اور ہر شخص اپنے آپ کو ہیرو ہی سمجھتا ہے یہ جانے بغیر کہ دوسرے کے لیے وہ بھی رقیب ہے (کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں)۔ سوال تو یہ ہے کہ ہم خود کتنے دنیا دار، کتنے بے مہر، کتنے بے وفا ہیں؟ جدید غزل میں ایک احساس یہ پیدا ہورہا ہے کہ معاشرے کے گناہ خود ہمارے گناہ ہیں اور ہمارا ریاکار قاری ہمارا ہم شکل، ہمارا بھائی ہے۔ میں اس رجحان کو جدید غزل میں ایک قابلِ توجہ اضافہ تصور کرتا ہوں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

فقط دنیا پہ کیا الزام رکھوں
کچھ اپنے آپ میں بھی جھانکتا ہوں

سنے وہ اور پھر کر لے یقیں بھی
بڑی ترکیب سے سچ بولتا ہوں
کہاں کا قصۂ دوزخ کہ اک عمر
میں انسانوں کے نرغے میں رہا ہوں
بڑھے وہ نازنیں خود میری جانب
بھلا ایسا کہاں کا دل رُبا ہوں
طریق انساں کا، خصلت جانور کی
سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کیا ہوں

--------

بوالہوس ہوں گناہ گار ہوں میں
سر سے پا تک ترے نثار ہوں میں
رات کو رندِ، دن کو دنیا دار
اپنی حالت پہ شرمسار ہوں میں
کوئی پرسانِ حال ہی نہ ملا
لاکھ چاہا کہ شرمسار ہوں میں
زندگی، زندگی، حیات حیات
کس جواں مرگ کی پکار ہوں میں
کیوں تماشا بنا رکھا ہے مجھے
اک مصور کا شاہ کار ہوں میں
ایک روٹھا ہوا مقدر ہوں
ایک بکھرا ہوا دیار ہوں میں

--------

دھوکا کریں فریب کریں یا دغا کریں
ہم کاش دوسروں پہ نہ تہمت دھرا کریں
رکھا کریں ہر ایک خطا اپنے دوش پر
ہر جرم اپنے فردِ عمل میں لکھا کریں

(انور شعور)

صرف حشمت کی طلب، جاہ کی خواہش پائی
دل کو بے داغ سمجھتا تھا، جذامی نکلا

--------

وہ منتقم ہوں کہ شعلوں کا کھیل کھیلتا ہوں
مری کمینگی دیتی ہے داستان مجھے
میں اپنی آنکھوں سے اپنا زوال دیکھتا ہوں
میں بے وفا ہوں مگر بے خبر نہ جان مجھے

--------

یوں ہے کہ تعاقب میں ہے آسائشِ دنیا
یوں ہے کہ محبت سے مکر جائیں گے اک دن
مٹ جائے گا سحر تمھاری آنکھوں کا
اپنے پاس بلا لے گی دنیا اک دن

(ساقی فاروقی)

خود اپنی وفاؤں میں بھی اغراض کے پرتو
پرچھائیں کی صورت سہی آتے تو رہے ہیں
ہم ہی تو نہیں عشق کے ماتھے پہ کوئی داغ
ایسے بھی گماں دل کو ستاتے تو رہے ہیں

(اطہر نفیس)

یہ کافی ہے کہ ہم دشمن نہیں ہیں
وفاداری کا دعویٰ کیوں کریں ہم
وفا، اخلاص، قربانی، محبت
اب ان لفظوں کا پیچھا کیوں کریں ہم
ہیں باشندے اسی بستی کے ہم بھی
سو خود پر بھی بھروسا کیوں کریں ہم
کیا تھا عہد جب لمحوں میں ہم نے
تو ساری عمر ایفا کیوں کریں ہم
زلیخائے عزیزاں! بات یہ ہے

بھلا گھاٹے کا سودا کیوں کریں ہم
نہیں دنیا کو جب پروا ہماری
تو پھر دنیا کی پروا کیوں کریں ہم
کوئی سکھ ہم سے کیوں پہنچے کسی کو
کسی کا نام اونچا کیوں کریں ہم
جو اک نسل فرو مایہ کا پہنچے
وہ سرمایہ اکٹھا کیوں کریں ہم
کسی کو ہم نہ دے سکتے ہیں جب زہر
تو پھر اس کا مداوا کیوں کریں ہم
برہنہ ہیں سر بازار تو کیا
بھلا اندھوں سے پردہ کیوں کریں ہم
پڑی رہنے دو انسانوں کی لاشیں
زمیں کا بوجھ ہلکا کیوں کریں ہم

(جون ایلیا)

ممکن ہے یہ اشعار بہت اچھے نہ ہوں یا ان میں زبان اور بیان کے اعتبار سے خامیاں اور جھول پائے جائیں۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ شعر بننے کے بجائے صرف خام مواد رہ گیا ہو لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ کاوش نئی ہے اور اپنی پسندیدگی کے لیے نئے طرح کے ذوق اور انداز نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس قسم کی شاعری کے لیے صرف ''اداسی'' سے کام نہیں چلتا۔ یہ اپنے ساتھ ایک نئی زبان کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہمارے لیے اس زبان کو اختیار کرنا اس لیے کچھ دشوار ہو گیا ہے کہ تقریباً پچاس سال سے ہم جس ''جذباتی زبان'' کی قبولیت کی طرف بڑھے ہیں اس میں تو بس چوما چاٹی کی واردات ہی بیان کی جا سکتی ہے بلکہ اس کے لطف کے لیے بھی یہ زبان ہمارا ساتھ نہیں دیتی۔ اس کے ذریعے تو ہم صرف یہ احساس پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں کہ ہمارا شمار بھی ''اداس بھیڑوں'' میں ہوتا ہے۔

چوما چاٹی کے ذکر پر یاد آیا کہ جدید عشقیہ غزل کے بارے میں ایک سوال تو رہ گیا۔ یہ تو صحیح ہے کہ عشق اولاً ایک جذبہ ہے لیکن اردو غزل کی روایت میں یہ جذبہ ایک نظام اقدار سے وابستہ ہے بلکہ جو چیز اس میں جذبے کو شاعری کا موضوع بناتی ہے اور اس میں معنویت پیدا کرتی ہے، وہ نظام اقدار سے اس کی وابستگی ہے۔ یہ نظام اقدار اس سے وابستہ ہو تو میر کی زبان میں عشق ہی پیغمبر

ہے اور عشق ہی خدا، ورنہ پھر غالبؔ کی زبان میں خلل ہے دماغ کا۔ فراقؔ صاحب جب کہتے ہیں کہ عاشق اپنے محبوب کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھتا بلکہ اپنی تہذیب کی آنکھوں سے دیکھتا ہے، اور اپنے ہاتھوں سے نہیں چھوتا، اپنے کلچر کے ہاتھوں سے چھوتا ہے تو ان کا اشارہ اس نظامِ اقدار کی طرف ہوتا ہے جو رچ بس کر ہمارا مزاج بن گیا ہو۔ میرؔ نے بھی جرأتؔ سے انھی معنوں میں یہ کہا تھا کہ عشق تمھارے بس کا نہیں۔ اپنا چوما چاٹا کہہ لیا کرو۔ اب سوال یہ ہے کہ محبوبہ آپ پر مرتی ہے تو اس کی انسانی اور تہذیبی معنویت کیا ہے یعنی ایک کبوتری کے دانہ بدلنے میں اور انسانی عشق میں کیا فرق ہے۔ جدید غزل میں ہمیں مرد اور عورت کی چوما چاٹی اور لپٹا چپٹی تو مل جاتی ہے مگر اس کی انسانی تہذیبی معنویت کا سراغ کم تر ملتا ہے۔ ذکر تو ایک نظم کا ہے لیکن یہاں شاید اس کا تذکرہ بے محل نہ ہو۔ ایک صاحب نے نظم لکھی ہے جس میں اعلان کیا ہے کہ ''میرے لیے تو یار ولڑکی کا خوب صورت ننگا بدن خدا ہے'' ممکن ہے یہ مصرع بعض لوگوں کو چونکانے یا جھنجھلانے کے لیے اچھا ہو لیکن مصرعے کی سطحیت بتاتی ہے کہ عورت کے بدن کے ''خدا'' ہونے کا تجربہ شخصِ مذکور کو نہیں ہوا۔ عورت کا بدن تو بڑی چیز ہے، ماننے والوں نے تو کنکر پتھر کو خدا بنا دیا اور عورت کا بدن جو تقدس رکھتا ہے اس کے خوب صورت اور ننگا ہونے کی شرط کچھ فالتو ہی معلوم ہوتی ہے اور پھر میرے یار نے ''میرے لیے تو یارو'' اس طرح کہا ہے جیسے اپنے خدا کو دکھانے کے لیے ڈگڈگی بجائی ہو۔ جنسی تجربہ الوہیت کے تقدس تک کس طرح پہنچتا ہے، اسے آتشؔ نے اپنی مشہور غزل ''یہ قصہ ہے جب کا کہ آتشؔ جواں تھا'' میں اس طرح دکھایا ہے:

حقیقت دکھاتا تھا عشقِ مجازی
نہاں تھا جو نظروں سے اب تک عیاں تھا

لیکن یہ شعر ایک بڑے کلچر کے پس منظر میں ہی ہوسکتا ہے۔

جدید غزل ایک بے کلچر معاشرے کی پیداوار ہے۔ ہم اپنا پرانا کلچر گم کر چکے ہیں اور نیا ہم نے ابھی پیدا نہیں کیا۔ اس لحاظ سے جدید غزل صرف ایک خلا میں سانس لے رہی ہے۔ ہمارے پاس جذبات ہیں، محسوسات ہیں، تجربات ہیں، مگر وہ کیمیا کہاں ہے جو اس مسِ خام کو زرِ خالص بنا دے۔ شمیم احمد نے جدید شاعری پر اپنے ایک مضمون میں روایت اور تجربے کی بات چھیڑی ہے لیکن ایک بے کلچر معاشرے میں تجربہ ہو تو ہو، روایت کیسے ہوسکتی ہے؟ اس پر ان کی نظر نہیں گئی۔ ایک روایتی معاشرے میں تجربہ تو ہوتا ہے لیکن روایت میں لپٹا ہوا ایک بڑے تناور درخت کے بیج کی طرح وہ اپنے آپ کو چھپائے رکھتا ہے اور روایت کو ظاہر کرتا ہے کیوں کہ روایت ہی تو وہ درخت ہے۔ لیکن ایک غیر روایتی معاشرے میں تجربہ ہی تجربہ رہ جاتا ہے اور روایت صرف جذباتی فضا پیدا کرنے کے

کام آتی ہے۔ بعض حالات میں اس فضا کو عزیز رکھنے کے باوجود میں جدید غزل کے پس منظر میں کسی نظامِ اقدار کی افسوس ناک کمی کا احساس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

لیکن بعض لوگ جن میں ترقی پسندوں کا جذباتی اسکول پیش پیش ہے، ''انسان دوستی'' کی قدر کو باقی تمام اقدار کا نعم البدل سمجھتے ہیں۔ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ انسان کے کسی مجرد تصور سے محبت جیتے جاگتے انسانوں کی محبت سے مختلف چیز ہے۔ تصور سے محبت کر کے آدمی زندہ چیزوں کے بارے میں کچھ بے حس سا ہو جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ تصور ایک طرح کی ''کاملیت'' کی تلاش کرتا ہے جب کہ زندہ چیزیں نامکمل ہوتی ہیں، اس لیے جو لوگ، انسان پرستی کو اپنا شعار بناتے ہیں، ان کے دل گوشت پوست کے نامکمل لوگوں کے احترام سے خالی ہو جاتے ہیں بلکہ اس کی جگہ تحقیر اور نفرت لے لیتی ہے۔ جوش کی شاعری کا ایک بڑا حصہ انسان پرستی کی اسی کلبیت کا شکار ہے لیکن تحقیر اور نفرت کے لیے چوں کہ انسان میں دم اور قوت ذرا زیادہ ہونی چاہیے اس لیے ہم جیسے عام انسانوں میں اس کی مروّج شکل بے حسی ہے۔ فیض کی شاعری پر بات کرتے ہوئے ہم نے جس بے حسی کا ذکر کیا ہے وہ ان کے اس منشور سے پیدا ہوئی ہے ''اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں'' اس تکمیل کے شوق میں وہ کچھ بنے ہوں یا نہ بنے ہوں، یہ ضرور بھول گئے ہیں کہ ''دردمندوں کی غریبوں کی حمایت'' سیکھنے کے باوجود آدمی کو ایک بات اور سیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے... یہ کہ انسان کبھی مکمل نہیں ہوتا اور مکمل ہوتا ہے تو صرف نامکمل سے پیار کر کے۔

بہرحال دوسری اقدار کی عدم موجودگی میں انسان دوستی کے طفیل ہم چند برس کی جذبات پرستی کے بعد کڑک مرغی کی طرح خشک اور بے حس ہو جاتے ہیں۔ اُس وقت جو انڈے سینے کے لیے ہمیں ملتے ہیں ان سے ایک جھوٹی رقت، ایک مصنوعی دردمندی، ایک کابوس نما خود رحمی اور ان سب کے ساتھ ایک سنکی پن کے سوا اور کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ مگر جدید غزل میں بے حسی کو شعوری طور پر اپنا موضوع نہیں بنایا گیا۔ البتہ بعض اوقات یہ کیفیت اشعار کے پیچھے سے خود بہ خود جھانکنے لگتی ہے جب کہ شاعر اس سے بالکل بے خبر ہوتا ہے، بلکہ شاید اسے بھی شاعرانہ کیفیت سمجھتا ہو۔ نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

خوشا توازنِ فکر و نظر کہ اب مجھ کو
نہ زندگی کی تمنا، نہ زندگی سے گریز
(ایسا توازنِ فکر و نظر تو ٹائپ رائٹر کو بھی حاصل ہوتا ہے)
نہ کوئی سر کو ہے سودا، نہ کوئی سنگ سے لاگ
کوئی پوچھے تو کچھ ایسا غمِ دنیا بھی نہیں

(دیوانہ برا ہے رود و طفل برا ہے یاراں مگر ایں شہرِ شما سنگ نہ دارد)

شعلہ سا کوئی برق نظر سے نہیں اٹھتا
اب کوئی دھواں دل کے نگر سے نہیں اٹھتا
(دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے)
کل کے دکھ بھی کون سے باقی آج کے دکھ بھی کے دن کے
جیسے دن پہلے کاٹے تھے، یہ دن بھی کٹ جائیں گے
(یعنی زندگی نے پہلے کیا بگاڑ لیا تھا جواب بگاڑ لے گی)

اس کے ساتھ ہی میں ان اشعار کو بھی بے حسی ہی کا نتیجہ سمجھتا ہوں جن میں ان الفاظ، تراکیب اور مضامین کو بے دریغ استعمال کیا جاتا ہے جو کبھی شدید ترین حسی اور جذباتی کیفیات کے لیے وضع کی گئی تھیں، مثلاً ان میں سے ایک پیرویِ میر کی رسم ہے کہ ہمارا رہا سہا اثاثہ بھی ہم سے چھین کر لے جاتی ہے اور ہم پہلے کے مقابلے میں زیادہ بنجر اور تہی دست رہ جاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہماری خود رحمی جتنی بڑھتی جاتی ہے ہم اتنے ہی کسی حقیقی جذبے تک پہنچنے کے ناقابل ہو جاتے ہیں۔ میں نے ایک فلمی ریکارڈ سنا ہے، شاید آپ نے بھی سنا ہو، جس میں گانے والا رو رو کر گاتا ہے، ''تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی'' ہمیں رونی آواز اور رونی صورت بنانی تو آ گئی ہے لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ چویشن رونے کی ہے بھی یا نہیں۔ ہمارے زمانے میں بدترین سخت دلی کی باتیں اسی ''رونے'' کے انداز میں کہی گئی ہیں اور ان پر دردمندی کا گمان کیا گیا۔ بے نمونتاً چند ایسے اشعار بھی پیشِ خدمت ہیں:

ہم مٹ گئے اس فطرتِ آشفتہ کی خاطر
حالاں کہ وہ غارت گر جاں کچھ بھی نہیں ہے

---------

مرکزِ دیدۂ و دل تیرا تصور تھا کبھی
آج اس بات پہ کتنی ہنسی آتی ہے ہمیں
(جانِ عزیز! یہ رونے کا مقام ہے)
اس کی گلی سے پھیر کے لے آئے جان و دل
کتنا ہے زندگی سے ہمیں پیار، کیا کہیں
(میرے دوست! جس کو ہو جان و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں)

تو بھی کیا تیری آرزو بھی کیا
رگوں میں دوڑتا لہو بھی کیا

(دیکھیے عشق تو تھا ہی نہیں جنس کی بھی نفی کی ہے۔ مطلب تو رگوں کا تناؤ دور کرنے سے ہے) لیکن جھوٹی دردمندی، رقت اور خودرحمی کے غیر شعوری عناصر کے ساتھ جدید غزل میں ایک عنصر کو شعوری طور پر بھی برتا گیا ہے۔ احساسِ تنہائی۔ وہ بڑے بڑے فلسفے تو میں جانتا نہیں جن کے حوالے جدید ترین نقادوں کی تحریروں میں ملتے ہیں، لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ زر پرست معاشرے میں احساسِ تنہائی کا پیدا ہونا ناگریز ہے۔ جب نظامِ زر نے تمام بنیادی انسانی رشتوں میں زہر گھول دیا ہو، اس وقت فرد کے پاس اپنے احساسِ بے چارگی اور بے بسی کے سوا کچھ باقی نہیں بچتا لیکن احساسِ تنہائی کی تہ میں ایک بے پناہ عدم تحفظ کا احساس بھی موجود ہوتا ہے۔ عدم تحفظ کے معنی یہ ہیں کہ معاشرے میں اب فطری زندگی بسر کرنے کی ضمانت نہیں رہی اور یہ عدم تحفظ ہمیشہ تحفظ کی ایک ہی صورت سوچتا ہے۔ پیسے کا حصول! یوں احساسِ تنہائی نظامِ زر سے پیدا ہو کر زر ہی میں اپنی نجات ڈھونڈتا ہے اور نجات کے لیے دوسرا لفظ خدا ہے۔ ہر اس معاشرے میں جو احساسِ تنہائی کا شکار ہوتا ہے، باطنی طور پر زر ہی کو خدا سمجھا جاتا ہے۔ ہم اپنے جذباتی وجود میں اس خدا کو مانیں یا نہ مانیں لیکن ہمارے وجود کی اندرونی تہوں میں اس کی ''لاشریکیت'' کا احساس جاگزیں ہوتا ہے۔ عدم تحفظ کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ یہ فرد اور معاشرے کے درمیان اس کے فطری رشتے کو توڑ دیتا ہے اور فرد کو معاشرہ اپنے سے باہر ایک ایسی قوت معلوم ہونے لگتا ہے جو اسے مٹانے کے درپے ہے۔ یہ قوت اس پر ہمہ وقت دباؤ ڈالتی رہتی ہے اور جب یہ دباؤ زیادہ سخت ہو جاتا ہے تو فرد کا شعور ٹوٹ کر دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ لارنس ایک حصے کو انفرادی شعور اور دوسرے حصے کو سماجی شعور کہتا ہے۔ سماجی شعور سے فرد کی ذات میں ''سماجی انسان'' پیدا ہوتا ہے، یعنی شعور کی وہ کیفیت جو زر پرست معاشرے کی مصلحتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ سماجی انسان حقیقی انسان کی ایک مسخ شدہ شکل ہے۔ حقیقی انسان کی اقدار ''حیاتی اقدار'' ہوتی ہیں۔ سماجی انسان کی اقدار ''زر'' کی اقدار ہوتی ہیں۔ سماجی شعور اور سماجی انسان پیدا ہونے کے معنی ہی یہ ہیں کہ معاشرے میں حیات کی اقدار کے بجائے زر کی اقدار کا دور دورہ ہو رہا ہے۔ ہمارا پرانا معاشرہ حیاتی اقدار کا معاشرہ تھا۔ نیا معاشرہ زر کی اقدار کا معاشرہ ہے لیکن اس پر میں کہیں اور بات کروں گا۔ ابھی تو صرف یہ دیکھیے کہ اس مسئلے کا غزل سے کیا تعلق ہے۔ غزل ایک تخلیقی کام ہے اور تخلیقی کام کی شرط یہ ہے کہ اس کا تعلق حیات کی اقدار سے ہو۔ اس لیے غزل کی تخلیقی فطرت کا تقاضا ہے کہ وہ زر کی اقدار سے جنگ کرے لیکن زر کی اقدار سے سماجی انسان پیدا ہوتا ہے اس لیے غزل کا کام ''سماجی انسان'' سے پیکار ہے۔ ہمیں اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس عنصر کو تلاش

کرنا چاہیے جسے ''پیسے'' نے نہیں چھوا اور اس کی مدد سے حیاتی اقدار کو زندہ کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہاں بہت احتیاط کے ساتھ میں یہ وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ اس کے معنی جذباتی ہونے اور جذبات کے خروش میں پیسے کی اہمیت سے انکار کے نہیں ہیں۔ یہ انکار ہمیں پیسے کی خدائی سے آزاد نہیں کرتا، اس کا اور اسیر بنا دیتا ہے۔ چوں کہ یہ جذبات پرستی خود زر پرست معاشرے کا ایک مظہر ہے۔ اس طرح غزل کی تخلیقی نوعیت اس کے جذبات پرستی سے آزاد ہو جانے میں مضمر ہے۔ جدید غزل کے بعض حصوں پر مجھے کبھی کبھی یہ خوش گمانی گزرتی ہے کہ یہ جذبات پرستی اور اس کے صابن کے بلبلوں جیسے رنگین اظہار سے گریز کا نتیجہ ہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ یہ گریز کس حد تک حقیقی ہے اور کہاں تک پہنچ سکتا ہے لیکن جیسا کہ ڈاکٹر اجمل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اصل مسئلہ تو شعور میں آجانا ہے پھر اس سے رہائی کی ہزار صورتیں ہیں، جدید غزل نے اگر جذبات پرستی سے شعوری جنگ شروع کی ہے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس زمانے میں یہ کاوش بھی ایک حقیقی، تہذیبی اور تخلیقی قدر کا درجہ رکھتی ہے۔ اب آپ کہیں گے کہ میں وہ اشعار سناؤں تو کچھ کام تو آپ بھی کیجیے۔

(''فنون'' لاہور: جدید غزل نمبر، جنوری ۱۹۶۹ء)

○

# ایک ذاتی مسئلہ

کچھ عرصے پہلے میں نے تقریباً پچاس آزاد نظمیں اور ڈیڑھ سو قطعات کہے تھے۔ آزاد نظمیں تو سنانے کی ہمت نہیں ہوئی لیکن آٹھ دس قطعات میں نے عسکری صاحب کو سنائے۔ انھوں نے ایک آدھ قطعے پر سر بھی ہلایا۔ لیکن آخر میں سوال کرلیا کہ تم غزل کیوں نہیں کہتے؟ بعد میں احمد ہمدانی نے مجھے بتایا کہ عسکری صاحب کہتے ہیں کہ سلیم سے غزل نہیں ہو رہی ہے اس لیے ادھر ادھر بھاگا بھاگا پھر رہا ہے۔ بات اس حد تک ضرور سچی تھی کہ میں نے عرصے سے غزل نہیں کہی تھی لیکن اس میں مجبوری کا کوئی احساس نہیں تھا۔ عسکری صاحب نے یہ بات کہی تو میں سوچنے لگا کہ واقعی کہیں غزل میرے ہاتھ سے نکل تو نہیں گئی ہے۔ اس خیال ہی نے بڑی تکلیف پہنچائی۔ میری غزل، دوسروں کے لیے کسی قابل ہو یا نہ ہو لیکن مجھے اتنی عزیز ضرور ہے کہ میں نے تقریباً پچیس سال غزل کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا۔ اب جو احساس ہوا کہ میں غزل مجبوری کی بنا پر نہیں کہہ رہا ہوں تو اس سے عجیب قسم کی الجھن پیدا ہوگئی۔ اس الجھن کو دور کرنے کے لیے میں نے فیصلہ کیا کہ دوسری چیزوں کو سلام کر کے اب غزل ہی کہوں گا۔ موڈ طاری کرنے کے لیے پرانے شاعروں کے دیوان نکال کر بیٹھ گیا اور کچھ زمینیں یہ سوچ کر منتخب کرلیں کہ طبیعت چل پڑی تو انھیں میں شعر کہوں گا۔ ساتھ ہی یہ فیصلہ بھی کرلیا کہ عسکری صاحب جدیدیت سے بیزار ہیں تو ایسی روایتی غزلیں کہوں گا کہ عسکری صاحب بھی خوش ہو جائیں۔ ویسے بھی اپنے زعمِ باطل میں، میں روایتی غزلیں ہی کہتا آیا ہوں اور جدیدیت پسندوں کے طعنوں کے باوجود اس بات پر خوش ہوتا رہا ہوں کہ میری غزلوں میں کلاسیکیت کا رنگ غالب ہے۔ خیر صاحب، میں نے کچھ شعوری کوشش اور کچھ نیم شعوری رجحان سے سات آٹھ غزلیں کہہ

لیں۔ دو ایک آتش کی زمین میں، دو ایک اکبر کی زمینوں میں اور دو ایک وَلی کی زمینوں میں۔ یہ غزلیں ہوگئیں تو میں خوش خوش عسکری صاحب کے پاس پہنچا اور بڑے فخر سے غزلیں انھیں سنائیں۔ عسکری صاحب نے کہا، غزلیں پرانی زمینوں میں ضرور ہیں مگر روایتی نہیں ہیں۔ ان میں تو جگہ جگہ جدیدیت آگئی ہے۔ میں نے غور کیا تو عسکری صاحب کی بات درست تھی۔ اُس وقت سے میں اس سوچ میں پڑ گیا کہ روایتی غزل کہنے کے باوجود میں اس میں کامیاب کیوں نہ ہوسکا؟ خیر جن لوگوں کو جدید غزل کہنے کا شوق ہے، انھیں تو اس سوال سے کیا دلچسپی ہوگی۔ لیکن عسکری صاحب کے ایک ایسے شاگرد کی حیثیت سے، جسے عسکری صاحب بھی اپنا شاگرد تسلیم نہیں کرتے ہیں، میرے لیے یہ ڈوب مرنے کا مقام تھا۔

میں نے عسکری صاحب سے اپنی ناکامی کا سبب اور علاج پوچھا تو انھوں نے یہ تو نہیں کہا کہ مجھ میں روایتی شعر کہنے کی صلاحیت ختم ہوگئی ہے، لیکن یہ ضرور کہا کہ ''تم لونڈوں میں خراب ہوگئے ہو۔'' اس خرابی کا علاج انھوں نے یہ بتایا کہ نئے لوگوں کا کلام پڑھنا اور سننا بند کردو۔ طبیب کی بات مریض کے لیے ماننا ضروری ہوتا ہے اور عسکری صاحب تو میرے لیے ''طبیبِ جملہ علت ہائے ما'' کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے میں تو اس ہدایت پر عمل کرنے کا پورا پورا ارادہ کر چکا تھا کہ اچانک عسکری صاحب کا ایک پرانا مضمون مجھے پڑھنے کو مل گیا جس نے مسئلے کو میرے ذہن میں جہاں کچھ صاف کیا وہاں کچھ الجھا بھی دیا۔ یہ مضمون میں اسی الجھن کو اپنے ذہن میں واضح کرنے کے لیے لکھ رہا ہوں۔ لکھ اس لیے رہا ہوں کہ ممکن ہے اس سے میرے ذہن میں وضاحت کے ساتھ ساتھ کسی اور کو بھی فائدہ پہنچ جائے۔

عسکری صاحب کے جس مضمون کا میں نے ذکر کیا ہے اس کا عنوان ہے ''مشرق اور مغرب کی آویزش اردو ادب میں۔'' یہ مضمون میرا کئی بار کا پڑھا ہوا تھا، لیکن ایک ذاتی مسئلے کی روشنی میں اسے میں نے گویا پہلی بار پڑھا۔ ذاتی مسئلہ ایک بار پھر بیان کردوں۔ میں روایتی غزل کیوں نہیں کہہ سکا (عسکری صاحب کے معنوں میں روایتی) اور کیا میرے لیے یا میرے جیسے کسی آدمی کے لیے روایتی غزل کہنا ممکن ہے؟

عسکری صاحب نے اس مضمون کی ابتدا میں بتایا ہے کہ ''انگریزوں کی ریل نے ہمیں آدھا یا تہائی انگریز تو بنا ہی دیا ہے۔'' لیجیے روایتی غزل نہ کہہ سکنے کی ایک وجہ تو معلوم ہوگئی۔ ریل کے ساتھ میرے معاملے کی حد تک لونڈوں کی صحبت اور اردو کے ان رسالوں کا مطالعہ اور شامل کرلیجیے جن میں نئے شاعروں کا کلام شائع ہوتا ہے۔ اب مشکل یہ ہے کہ عسکری صاحب کے مشورے پر عمل کرکے لونڈے اور رسالے تو چھوڑے جاسکتے ہیں لیکن ریل کا تو میں کچھ بھی نہیں کرسکتا۔ نہ ریل کا

اور نہ اس بس کا جس پر سوار ہو کر میں دفتر جاتا ہوں۔ نہ ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم کا، جس سے میں روزی کماتا ہوں۔ یہ سب چیزیں ہی تو ہمیں انگریز بنا رہی ہیں، خواہ آدھا تہائی سہی۔ اب سوال یہ ہے کہ ان چیزوں کے ہوتے ہوئے روایتی غزل کہی جاسکتی ہے یا نہیں؟ اس سوال کو تھوڑا سا اور پھیلا لیجیے۔ مشرق اور مغرب کی آویزش کی موجودگی میں ہم کس قسم کا ادب پیدا کر سکتے ہیں؟

اس سوال کی مزید وضاحت کے لیے میں اس کے تین حصے کرتا ہوں:

(۱) موجودہ صورتِ حال میں جب ہم ابنِ رشیق اور مسٹر میکالے کے درمیان معلق ہیں، کیا روایتی قسم کا مشرقی ادب پیدا ہوسکتا ہے؟

(۲) ہمارا انتخاب اگر مغربی ادب ہو، کیا ہم صحیح معنوں میں مغربی ادب پیدا کر سکتے ہیں؟

(۳) اگر مشرقی ادب اور مغربی ادب دونوں ہمارے لیے ناممکن ہوں تو کیا ان دونوں کے امتزاج کی کوئی صورت پیدا ہوسکتی ہے؟

میں آخری سوال کو سب سے پہلے لیتا ہوں۔ عسکری صاحب نے اس کا یہ جواب دیا ہے:

''امتزاج صرف دو ایسی چیزوں کا ہوسکتا ہے جن میں چند بنیادی باتیں مشترک ہوں۔ لیکن حقیقت کا مشرقی تصور اور مغربی تصور، دو ایسی متضاد چیزیں ہیں کہ اگر مشرقی تصور صحیح ہے تو مغربی بالکل غلط ہے۔ ان دونوں میں سے ایک وقت صرف ایک ہی تصور اختیار کیا جاسکتا ہے۔ امتزاج کی بات ہی مہمل ہے۔''

چلیے یہ سوال تو ٹھکانے لگا۔ اب آئیے دوسرے سوال کی طرف۔ کیا ہمارے لیے مغربی ادب پیدا کرنا ممکن ہے؟ اس کا جواب عسکری صاحب کے الفاظ میں یہ ہے:

''مغربی طریقہ اختیار کرتے ہوئے ہمیں اس بات سے بے خبر نہیں رہنا چاہیے کہ اگر ہم نے مغربی ادب کے موجودہ رجحانات کی پیروی کی تو ہم زیادہ سے زیادہ اتنا کرسکیں گے کہ مغرب جیسا ادب پیدا کر چکا ہے اس کی ایک نقل ہم بھی تیار کرلیں اور جب مغربی ادب اپنی فطری موت مرے تو اس کے تھوڑے دن بعد ہمارا ادب بھی مر جائے۔''

لیجیے یہ راستہ بھی موت کا راستہ نکلا۔ اوّل تو گنگو تیلی راجا بھوج بنے گا کیسے؟ اور بن بھی جائے تو ایسا ہول ناک انجام کون قبول کرے۔

خیر میں تو بہت خوش ہوں کہ اب تیسرا امکان صرف مشرقی ادب کا باقی رہ گیا ہے۔ اس خوشی میں ایک تو یہ احساس شامل ہے کہ جدیدیت پسند حضرات مجھ پر جو روایت پسندی کے طعنے کستے ہیں اس سے نہ صرف نجات مل جائے گی بلکہ اس میں فخر کا پہلو بھی پیدا ہو جائے گا۔ دوسرے مشرق کو میں اپنی چیز سمجھتا ہوں اس لیے اس کی محبت کا تقاضا بھی یہی ہے کہ مشرقی ادب کو برقرار رکھنے کی

کوشش کی جائے۔ سوال بس اتنا ہے کہ اس کا ہونا ممکن ہے یا نہیں۔

عسکری صاحب ہمیں بتاتے ہیں کہ مشرقی ادب صرف مشرقی تصورِ حقیقت کے ساتھ ہی باقی رہ سکتا ہے، یہ مشرقی تصورِ حقیقت کیا ہے، اس کے لیے عسکری صاحب کا زیرِ بحث مضمون غور سے پڑھیے۔ عسکری صاحب کہتے ہیں کہ مشرقی تصورِ حقیقت کو نظر میں رکھے بغیر آپ مشرقی ادب کی روح کو بھی نہیں سمجھ سکتے اور اگر آپ اس تصور کو نہیں مانتے تو آپ مشرقی روح کو بھی برقرار نہیں رکھ سکتے۔ عسکری صاحب کے نزدیک اس تصور کو چھوڑ دینے کے بعد صرف تین صورتیں ممکن ہیں۔ ان کا بیان عسکری صاحب کے الفاظ میں سنیے:

> اس تصور کو چھوڑ دینے کے بعد صرف تین صورتیں ممکن ہیں، یا تو آپ اس تصور کے ساتھ ساتھ مشرق کے سارے اسالیب بیان سے بھی کنارہ کش ہو جائیں، اپنی ادبی روایت سے قطع تعلق کر لیں اور جہاں سے جی چاہے نئے عناصر لے کر ایک نئی طرح کا ادب پیدا کر لیں۔ یا پھر اصل اور بنیادی مسائل کو چھوڑ کر خارجی اسالیب دُہراتے رہیں۔ اس طرح ادب میں چھلکا ہی چھلکا رہ جائے گا، مغز غائب ہو جائے گا۔ (ہمارے یہاں روایتی غزل کے نام پر جو شاعری کی جا رہی ہے وہ اسی چھلکے کی شاعری ہے۔ س۔ا) ویسے بھی یہ صورتِ حال زیادہ دن نہیں چل سکتی۔ آپ محض خارجی اسالیب کی تکرار جاری رکھیں تو یا تو آہستہ آہستہ ادب بالکل مر جائے گا یا پرانے اسالیب میں نئے معنی خود بہ خود آنے لگیں گے (جیسا کہ ذاتی تجربے میں میرے ساتھ ہوا) اور نئے معنی کے ساتھ اسالیب بھی بدلنے لگیں گے اور آخر ایک نئی قسم کا ادب نمودار ہو جائے گا۔ تیسری صورت یہ ہے کہ آپ خارجی اسالیب تو وہی پرانے رکھیں لیکن ہر چیز کو معنی دوسرے دیں (مثلاً فیض صاحب کی غزلوں میں)۔ یہاں بھی نتیجہ وہی ہوگا جو دوسری صورت میں ہوا تھا۔ یا تو مکمل انتشار، یا ایک دوسرے قسم کے ادب کی نمود۔

عسکری صاحب کا یہ طویل اقتباس میں نے اس لیے نقل کیا ہے تاکہ روایتی شاعروں کی غلط فہمی بھی دور ہو جائے اور یہ مسئلہ بھی صاف ہو جائے کہ موجودہ صورت میں آپ کتنے ہی خلوص سے، کتنی ہی محنت اور کوشش کیوں نہ کر لیں مشرقی ادب کا برقرار رکھنا ممکن نہیں ہے۔ میرے ذاتی سوال کا جواب یہ ہوا کہ روایتی غزل ناممکن ہے اور مجھے ناکامی اس لیے ہوئی کہ کامیابی ہو ہی نہیں سکتی۔ کامیابی کی صرف ایک صورت ہے کہ مشرقی تصورِ حقیقت کو قائم کیا جائے، لیکن مشرقی تصور

حقیقت کو قائم کرنا موجودہ صورتِ حال میں جان جوکھوں کا کام ہے۔ کیوں؟ یہ بھی عسکری صاحب کی زبان سے سنیے:

> ''یہ تصور قائم رکھنے کے لیے آپ کو ان تمام چیزوں سے کنارہ کش ہونا پڑے گا جنھیں مغرب کی ترقی کا مظہر سمجھا جاتا ہے۔''

معلوم ہوتا ہے کہ روایتی غزل کے چکر میں دو وقت کی روٹی بھی ہاتھ سے جائے گی۔ لیکن عسکری صاحب کی شرط کو پورا کرنا کسی ایک فرد کے بس کا کام نہیں ہے۔ فرد اگر مغرب کی چیزوں سے کنارہ کشی اختیار کرنا بھی چاہے تو ناممکن ہے۔ میں اپنے گھر میں سے مغرب کی ہر چیز باہر پھینک دوں تو بھی گھر سے باہر تو نکلنا ہی پڑے گا۔ ظاہر ہے کہ عسکری صاحب نے بھی یہ مطالبہ کسی فرد سے نہیں کیا ہے بلکہ پورے مشرق سے۔ خود مشرق کی یہ کیفیت ہے کہ مغرب اس کی سرحدوں میں اس کی اجازت سے نہیں آیا، توپوں اور بندوقوں کے زور پر آیا۔ خیر اب اسے نکال باہر کیا جا سکتا ہے مگر میرا مسئلہ یہ ہے کہ جب تک پورا مشرق اس پر آمادہ نہ ہو میں روایتی غزل کیسے کہوں۔

(''نئی شاعری، نامقبول شاعری'' سے)

○

# جوشؔ اور خدا

اقبال کی شاعری کا مرکزی مسئلہ اگر خودی ہے تو جوش کی شاعری کا بنیادی مسئلہ خدا۔ اقبال اپنے روحانی سفر کی ابتدا ہی میں یہ مان کر چلتے ہیں کہ خدا ہے۔ اس کے بعد اگر ان کے دل میں کچھ سوالات اٹھتے بھی ہیں (جن کا تعلق ابتدا میں بیشتر مسلمانوں کی زبوں حالی سے ہے) تو وہ انھیں خدا کے وجود کے بارے میں کسی تفتیش کا ذریعہ نہیں بناتے۔ اس لیے ان کے سوالات سے صرف ''شکوہ'' پیدا ہوتا ہے۔ شکوے کو میں مذہبی شاعری کی واسوخت کہتا ہوں۔ واسوخت کا خاتمہ محبوب سے صلح صفائی پر ہوتا ہے۔ اس لیے اقبال بھی ''شکوہ'' کے بعد ''جوابِ شکوہ'' لکھتے ہیں۔ جوابِ شکوہ، تعلقات کے نارمل ہوجانے کا اعلان ہے۔ اس کے بعد اقبال خدا سے یا خدا کے بارے میں جو کچھ کہتے ہیں وہ شوخی اور چھیڑ چھاڑ کے ضمن میں آتا ہے۔ یہ شوخی اور چھیڑ لطیف ہے، لذیذ ہے اور پر کیف ہے۔ مگر کسی گہرے باطنی مسئلے کا پتا نہیں دیتی۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اقبال کو تشکیک نے چھوا بھی نہیں۔ لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ وہ اسے تخلیقی تجربے کا موضوع بنانا پسند نہیں کرتے۔ اس لیے ''گمانوں کے لشکر'' کے ذکر کے باوجود اقبال کی شاعری ''یقین'' کی شاعری ہے۔ اقبال کے برعکس جوش کے ہاں خدا کا مسئلہ اس طرح طے شدہ نہیں ہے۔ اقبال نے جن سوالات کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا یا اپنے یقین کی مدد سے برطرف کردیا یا چپ چپاتے طور پر اپنے باطن ہی میں طے کرلیا، جوش نے ان سے کھلم کھلا آنکھیں چار کرنے کی جرأت کی ہے۔ خدا ہے یا نہیں؟ اگر ہے تو کیسا ہے، قہار یا رحیم؟ اگر رحیم ہے تو اس کی بنائی ہوئی دنیا میں اتنا ظلم، اتنا دکھ، اتنے مصائب کیوں ہیں؟ کیا وہ قادرِ مطلق ہے؟ اگر ہے تو شر پر قابو کیوں نہیں پاتا؟ اس کے ہوتے خیر کو پامال کیسے کیا جاتا ہے؟ اس

نے مسیح کو مصلوب ہوتے کیسے دیکھا؟ جگر گوشۂ رسولؐ کی لاش کا خاک کربلا پر تڑپنا کیسے گوارا کیا؟ پیغمبروں کی اتنی کثرت کے باوجود انسانی فطرت سے شر کا میلان کیوں نہ دور کیا جاسکا؟ عملی زندگی میں شیطان اور طاغوتی قوتیں کامیاب کیوں ہیں؟ کیا عقل سے خدا کا ادراک کیا جاسکتا ہے؟ اگر نہیں تو پھر اس کے اقرار کے لیے انسان کو مجبور کیوں کیا جاتا ہے۔ کیا وہ انسانی تعاون کا محتاج ہے؟ اگر نہیں تو پھر اپنے ماننے والوں سے خوش اور نہ ماننے والوں سے ناراض کیوں ہوتا ہے؟ اسے انسانی عبادت کی کیا ضرورت ہے؟ وہ جہنم کا خوف اور جنت کی لالچ کیوں دیتا ہے؟

جوش نے اپنی شاعری میں یہ سب سوالات اٹھائے ہیں۔ بار بار اٹھائے ہیں اور پوری قوت سے اٹھائے ہیں۔ جوش سے پہلے اردو شاعری میں یہ سوالات اس طرح نہیں اٹھائے گئے یقیناً یہ بڑی جرأت کا کام ہے لیکن میں شاعرِ انقلاب کو ان کی جرأت کی داد نہیں دینے بیٹھا ہوں۔ یہ کام تو ترقی پسند نقاد بھی کرلیں گے مجھے جرأت کی نہیں معنویت کی تلاش ہے۔ جوش نے یہ سوالات کیوں اٹھائے ہیں اور ان کا میرے جیسے ادب کے ایک گم نام قاری سے کیا تعلق ہے؟

بیسویں صدی اپنی نصف دہائیاں تیزی سے پوری کررہی ہے۔ بڑے بوڑھے کہتے ہیں یہ صدی قیامت کی صدی ہے۔ مغرب میں پاسکل نے خدا کے کھوجانے کی اطلاع دی تھی اور ابھی اس کی تلاش جاری ہی تھی کہ نطشے نے خدا کی موت کا اعلان کردیا۔ پھر ڈھونڈنے والے واپس آئے تو خدا کا جسدِ مردہ ساتھ لائے۔ لیکن مشرق میں اقبال نے نطشے پر افسوس کیا کہ کم بخت وقت سے پہلے مر گیا۔ ورنہ اقبال کا دعویٰ تھا کہ وہ اس مجذوبِ فرنگی کو مقامِ کبریا سے رُوشناس کراتے۔ اقبال کا یقین قابلِ رشک، دعویٰ قابلِ داد ہے۔ لیکن مشرق میں جس تعلیم سے فراغت کے آنے کی امید تھی وہ الحاد بھی ساتھ لائی ہے اور میں ادب کا ایک گم نام قاری ایک پس ماندہ ملک کا ایک نیم خواندہ شخص تشکیک اور یقین کے اس دھند لکے میں اپنے دونوں ہاتھ آسمان کی طرف پھیلائے کھڑا ہوں۔ میں پاسکل سے، نطشے سے، اقبال سے خدا کے بارے میں کچھ پوچھنا چاہتا ہوں۔ یہی وہ مقام ہے جہاں مجھ پر جوش کے کلام کی معنویت کھلتی ہے۔ جوش نے میرے سوالات کو اپنی زبان دے دی ہے۔ شاید جوش مجھے ہمت نہ دلاتے تو میرے سوالات کبھی میری زبان پر نہ آتے، بلکہ شاید میں ان سے آگاہ بھی نہ ہوتا... جوش نے میرے گونگے باطن کو آواز دے دی ہے اور وہ سوالات زبان پر لائے ہیں جو ان کے سوا اردو شاعری میں اور کسی نے نہیں پوچھے۔ اس لیے اقبال کے برعکس جوش کی شاعری تشکیک کی شاعری ہے۔ بعض لوگ جو تشکیک کا نام سن کر ہی بھڑک اٹھتے ہیں، اسے کفر و الحاد کی شاعری سمجھتے ہیں۔ لیکن تشکیک اور کفر و الحاد میں ایک فرق ہے۔ کفر و الحاد ایک متعین منزل کا نام ہے جب کہ تشکیک ایک راہِ سفر ہے۔ تشکیک کے ذریعے آپ کفر و ایمان دونوں تک پہنچ سکتے ہیں اور ایمان تو وہی

ہے جو بڑے سے بڑے شک کو اپنے اندر جذب کر لے۔ جوش کی تشکیک طلب صداقت سے پیدا ہوئی ہے۔ اقبال نے کہا تھا، ''شہیدِ محبت نہ کافر نہ غازی''۔ جوش شہیدِ صداقت ہیں۔ اس لیے نہ مومن ہیں نہ کافر۔ ان کا صحیح مقام ایک متشکک کا مقام ہے جو کفر و ایمان دونوں پر تنقیدی نظر ڈالتا ہے اور دونوں سے اپنے سوالات کا جواب طلب کرتا ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ جس طرح اقبال نے ایمان کے حق میں فیصلہ دیا ہے، اسی طرح جوش نے کفر کا راستہ اختیار کیا ہے۔ لیکن جوش کی شاعری کے تفصیلی مطالعے سے اس بات میں صداقت کم نظر آتی ہے اور افواہ زیادہ۔ ذاتی زندگی میں جوش کے اعلانات کچھ بھی رہے ہوں اور وہ کفر و الحاد کے کیسے ہی مدعی کیوں نہ بنتے ہوں، ان کی شاعری اس یک طرفہ فیصلے کی نفی کرتی ہے۔ یہاں ہم خدا کے انکار کو ایک طے شدہ حقیقت کے طور پر نہیں پاتے بلکہ شاعر کو مسلسل اور مستقل طور پر انکار و اقرار کے سوال سے دست و گریباں دیکھتے ہیں۔ ایک نظم ''نفی و اثبات'' کا تو موضوع ہی یہ ہے کہ خدا کا ہونا یا نہ ہونا دونوں ہی تعجب انگیز ہیں:

کہتے ہیں مذاہب جسے دارائے دو عالم
وہ ہے تو تعجب، جو نہیں ہے تو تعجب

اسی مضمون کو ایک اور رباعی میں اس طرح ادا کیا ہے:

ہنسنا بھی عجیب ہے رونا بھی عجیب
پانا بھی ہے طرفہ بات کھونا بھی عجیب
اک قادرِ مطلق کا یہ اوصافِ حسن
ہونا بھی عجیب ہے نہ ہونا بھی عجیب

نفی و اثبات کی یہ کش مکش جوش کے ہاں خارجی طور پر نہیں آئی۔ اس کا سراغ ہمیں ان کی گہری باطنی پیکار میں ملتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ذاتِ باری کے اثبات و انکار کے سلسلے میں جوش کا شعور دو حصوں میں منقسم ہو گیا ہو۔ ایک حصہ اثبات کرتا ہے دوسرا انکار۔ اثبات کرنے والے حصے کو جوش ''دل'' کہتے ہیں اور انکار کرنے والے حصے کو ''دماغ'' سے تعبیر کرتے ہیں:

وہ کفر کی تکرار کیے جاتا ہے
یہ دین پہ اصرار کیے جاتا ہے
اک عمر سے انکار پہ مائل ہے دماغ
اور دل ہے کہ اقرار کیے جاتا ہے

دل و دماغ کی یہ پیکار جوش کی شاعری میں کئی عنوان سے ظاہر ہوئی ہے۔ بعض نقادوں نے اسے جوش کی دو نیم شخصیت کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ لیکن جوش جیسی تخلیقی شخصیت کے بارے میں ہمیں

صرف یہ دیکھنا نہیں ہوتا کہ اس کی شخصیت کیسی ہے بلکہ اس سے آگے جا کر یہ بھی معلوم کرنا ہوتا ہے کہ اس نے اپنی شخصیت کے بنیادی اجزا سے کیا کام لیا ہے۔ جوش کی شاعری میں ان کی شخصیت کی باطنی پیکار انکشافِ حقائق کا ایک ذریعہ ہے۔ کوئی خیال کوئی احساس کوئی جذبہ ایسا نہیں ہے جو جوش کے شاعرانہ وجدان پر وارد ہوا ہو اور وہ کسی نہ کسی لمحے اس کے تضاد کو نہ دیکھ لیں۔ اس طرح حقیقت کے مختلف پہلو ہمیشہ جوش کے مدِنظر رہتے ہیں۔ ذاتِ باری تعالیٰ کے بارے میں جوش کی اس تضاد بینی کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ تقلیدی ایمان اور تقلیدی کفر دونوں سے بچ کر نکل جاتے ہیں۔ تقلیدی ایمان سے انھیں ان کی عقل بچا لے جاتی ہے اور تقلیدی کفر سے انھیں ان کا دل محفوظ رکھتا ہے۔ جوش کے دل و دماغ کے اس دُہرے عمل کو سمجھنے کے لیے ہمیں ذرا ان کی شاعری کی تفصیلات میں جانا پڑے گا۔ دل، وجدان، عشق... شاعری اور حکمت کی زبان میں اس قوت کو کہتے ہیں جو حقیقتِ کلی کا ادراک کرتی ہے۔ اس کے مقابلے پر عقل کا کام تجزیہ کاری ہے۔ جوش کا دل جب کائنات اور فطرت پر کلی نظر ڈالتا ہے تو انھیں ذاتِ باری کا یقین آ جاتا ہے بلکہ وہ کائنات کے جملہ مظاہر کو اسی میں گم دیکھنے لگتا ہے بس اک وجود میں گم ہیں تمام موجودات! اسی وجود کو وہ ذات کہتے ہیں۔ یہی ان کا اصلی خدا ہے:

جس کے قبضے میں زماں ہے جس کے قدموں میں زمیں

---------

آج تک پہنچی نہیں جس اوج تک چشمِ خیال
ایک نامعلوم قوت ایک نادیدہ جلال

---------

داغِ شخصیت سے ہے نا آشنا جس کی جبیں
نوعِ انساں کے تعاون کی جسے حاجت نہیں

---------

وہ خدا وہ طاقتِ مخفی وہ دارائے حیات
جس کی اک ادنیٰ سی جنبش کا لقب ہے کائنات
اس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ کوئی انتہا

---------

جوش کا یہ اصلی خدا ان کے کلام میں جا بجا جھلک دکھاتا ہے۔ ایک رُباعی میں اس کو ایک قوتِ اعلیٰ سے تعبیر کیا ہے جو پردے میں مستور ہے:

کس نقش میں رنگ حی و قیوم نہیں
موہوم ہے اس طرح کہ موہوم نہیں
پردے میں ہے اک قوتِ اعلیٰ تو ضرور
اس کے اوصاف کیا ہیں معلوم نہیں

--------

اس قوتِ اعلیٰ کو ایک اور مقام پر ''ذات'' کہا ہے جو کائنات کے ذرّے ذرّے میں جاری وساری ہے:

عامی نے حجابات سے تعبیر کیا
عالم نے نشانات سے تعبیر کیا
اس ارض و سما کے ذرّے ذرّے کو مگر
عارف نے فقط ذات سے تعبیر کیا

ایک اور نظم ''انکشافِ توحید'' میں یہی ذات ایک وجود بن کر آتی ہے:

بس اک وجود میں گم ہیں تمام موجودات
تمام عالمِ مستی تمام عالمِ ہوش

جوش اس طرح اپنے دل کے ذریعے ذاتِ باری کا اثبات کرتے ہیں۔ لیکن جب ان کی عقلِ تجزیہ کار کا عمل انھیں اس کلیت سے الگ کر دیتا ہے تو ان کی تشکیک بروئے کار آتی ہے۔ اس تشکیک کی کئی منزلیں ہیں۔ کہیں یہ استفسار نما احتجاج کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے:

خوں خوار کو پروان چڑھانے والے
کم زور کو خاک میں ملانے والے
شاہیں بھی ہے کیا تیری ہی ایجادِ لطیف
معصوم کبوتر کو بنانے والے

کہیں وہ یہ اعتراض کرتے ہیں کہ میں انسان ہو کر مخلوق خدا پر اتنا شفیق ہوں تو پھر وہ خدا کیسا ہے جو انسانی دنیا میں ظلم، دکھ اور مصائب دیکھتا ہے اور کچھ نہیں کرتا ہے:

دن ہوتے نہ زرد رو نہ راتیں ہی سیاہ
بھولے سے بھی اک لب پہ نہ آتی کبھی آہ
انسان کے دل کو چھو نہ سکتے آلام
میرا سا اگر شفیق ہوتا اللہ

اسی بات کو ایک جگہ طنز کے پیرائے میں یوں کہا ہے:

سنتے ہیں کہ ہے یہ روزگار سفاک
ایک صاحبِ رحمت و کرم کی ایجاد

ایک اور رباعی میں یہ مضمون باندھا ہے کہ خدا اپنے پکارنے والوں کی مدد بھی نہیں کرتا:

اک شخص پہ کل ٹوٹ پڑی ایک سپاہ
ضربات سے مر گیا بہ صد نالہ و آہ
اللہ اللہ کی کچھ چلی نہ انساں کے حضور
کہتا ہی رہا غریب اللہ اللہ

دیکھیے اس رباعی کے پیچھے کہیں امام حسینؑ تو نہیں۔ ایک اور رباعی میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ انسانی زندگی کی یہی تباہی آدمی کو کافر بنا دیتی ہے۔ کفر کا یہ خوف جوش کے لیے کتنا کرب ناک ہے:

بدخواہِ پیمبر نہ کہیں ہو جاؤں
ہاں منکر داور نہ کہیں ہو جاؤں
انساں کی تباہی کا تماشا کر کے
ڈرتا ہوں کہ کافر نہ کہیں ہو جاؤں

ایک اور مقام پر صاف صاف بیان کیا ہے کہ انھیں خدا کے وجود پر سب سے زیادہ شک کس وقت ہوتا ہے:

جس وقت جھلکتی ہے مناظر کی جبیں
راسخ ہوتا ہے ذاتِ باری کا یقیں
کرتا ہوں جب انساں کی تباہی پہ نظر
دل پوچھنے لگتا ہے خدا ہے کہ نہیں

انسانی تباہی یہ ہے جوش کی تشکیک کا مرکزی نقطہ۔ کبھی کبھی یہ تشکیک انسان کی مظلومیت کے ساتھ ساتھ اس کی شرّیت کے احساس سے بھی پیدا ہوتی ہے:

دردا کہ علی الرغم زبور و قرآں
باوصفِ مساعی رسولانِ زماں
اب بھی بشریت ہے نری شرّیت
اچھا تو ہے مزاج اللہ میاں

انسان کے ظلوم و جہول ہونے کا احساس بڑے بڑے رہنمایانِ مذہب کے ساتھ ساتھ قریب قریب تمام بڑے فن کاروں کو رہا ہے۔ جوش کے یہاں اس احساس کی مخصوص شکل کیا ہے، اس

کے تفصیلی مطالعے کے لیے ایک الگ مضمون کی ضرورت ہے۔ لیکن جوش انسان کے سوال سے ہمیشہ خدا کی طرف اٹھتے رہے ہیں۔ ایک رباعی میں انھوں نے بیان کیا ہے کہ خیر ہو یا شر وہ دونوں پر غور کرتے ہوئے بالآخر ذاتِ باری ہی تک پہنچ جاتے ہیں:

اے خالقِ امرِ خیر اے صانعِ شر
تجھ پر ہی تو ہے مدارِ افعالِ بشر
ہر ہجو کے تیر کا ہدف ہے تری ذات
ہر مدح کی تان ٹوٹتی ہے تجھ پر

جوش کے دماغ کا عملِ تشکیک صرف ذاتِ خداوندی کے بارے میں چند سوالات اٹھا کر ہی نہیں رہ جاتا، انھوں نے اپنے دماغ کے ذریعے اس بات پر بھی غور کیا ہے کہ آیا انسان عقل کے ذریعے خدا کا اثبات و انکار کرسکتا ہے یا نہیں۔ انھیں ایک طرف اس بات پر اعتراض ہے کہ جس خدا کا انکار عقل سے نہ کیا جا سکے اس کا اقرار عقل سے کیوں کیا جائے، تو دوسری طرف یہ نتیجہ بھی نکالتے ہیں کہ انسان نہ خدا کے انکار کا مجاز ہے، نہ اقرار کا۔ کیوں کہ اس کی عقل ناقص ہے:

کر روح میں بابِ کفر و ایماں مسدود
وہ فہم کی وحشت ہے یہ دانش کا جمود
انکار بہ ایں دماغِ کم زور و علیل
اقرار بہ ایں عقلِ ضعیف و محدود

ایک اور رباعی میں خدا کے اقرار اور انکار دونوں کو جہل سے تعبیر کیا ہے:

نومیدیِ نظارۂ انوار بھی جہل
امیدِ شہود و شوقِ دیدار بھی جہل
اک قادرِ مطلق کا جہاں تک ہے سوال
انکار بھی جہل ہے اور اقرار بھی جہل

ہم دیکھ چکے ہیں کہ جوش کا دل خدا کا اقرار کرتا ہے اور دماغ خدا کا انکار۔ لیکن انھوں نے دماغ کو انکار کا مجاز قرار نہ دے کر خود اپنی عقلِ تجزیہ کار کی نفی کردی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ عقل کو خود عقل کے ذریعے انکار و اقرار دونوں کا مجاز قرار نہ دے کر ان کا جھکاؤ اثبات کی طرف زیادہ ہو جاتا ہے اور اپنی ایک نظم ''رہبری یا رہزنی'' میں وہ صاف طور پر انکار سے اقرار کی طرف بڑھ آتے ہیں۔ یہاں دل و دماغ کی نہ مٹنے والی پیکار تھوڑی دیر کے لیے معطل ہو جاتی ہے اور ان کا کفر ہی ایک نئی طرح کے ایمان کی پیدائش کا سبب بن جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی ایک رباعی میں کہا تھا کہ

انھیں مومن مقلد سے کافر محقق ہونا زیادہ عزیز ہے۔ اس نظم میں ان کا کفر انھیں ایمان پر پہنچا دیتا ہے اور وہ اپنی روحانی کشاکش کے انتہائی کرب آمیز لمحات سے گزر کر کہتے ہیں:

نہ جا ان کفر کی باتوں پہ میری
یہ حق کے گیت ہیں جو گا رہا ہوں
بہ شکلِ رہزنی ہر قافلے کو
حقیقی راستے بتلا رہا ہوں
بغاوت کی ہوا کے بازوؤں پر
وفا کی سمت اڑتا جا رہا ہوں
جسے یوں کھو رہا ہوں ہر قدم پر
اسی کو ہر نفس میں پا رہا ہوں
اسی کے بُعد پر نازاں ہوں اتنا
اسی کے قرب پر اترا رہا ہوں
اسی کے رمز سے آگاہ ہو کر
اسی کی بات کو جھٹلا رہا ہوں
اسی کے نام کو تاریک کر کے
اسی کی ذات کو چمکا رہا ہوں

جوش نے اپنی اس نظم میں کفر و ایمان کی وحدت کو پالیا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ اس نظم کے بعد جوش کے یہاں خدا ایک مسئلے کے طور پر باقی نہیں رہتا۔ لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ جوش اپنے بلند ترین وجدانی تجربے میں اپنے دل و دماغ کو ایک وحدت میں حل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور خواہ یہ کیفیت کتنی ہی گزراں کیوں نہ ہو، ایک لمحے کے لیے ان کا تخلیقی وجدان بلند ترین ایمان کی سطح کو چھوتا ضرور ہے۔ تو پھر جوش میرے لیے کیا لائے ہیں؟ ایک بات تو یہ دیکھنے کی ہے کہ جوش کی شاعری میں خدا ایک زندہ مسئلہ ہے۔ اردو شاعری میں یہ تنہا جوش ہی ہیں جو اپنی پوری تخلیقی قوت سے خدا کے اثبات و انکار کے سوال سے الجھے ہوئے ہیں۔ دوسری بات یہ دیکھنے کی ہے کہ انھوں نے اگر اپنے دل کی پیچ میں خدا کے اثبات کو اپنی منزل نہیں بنایا تو دوسری طرف دماغ کا نام لے کر خدا کے انکار پر بھی قائم نہیں ہوئے بلکہ یہ کوشش کرتے رہے کہ ذاتی طور پر اثبات و انکار کے سوال کو اپنی روح میں اس طرح حل کریں کہ نہ ان کا ایمان شرمندہ ہو نہ کفر۔ جوش کی شاعری کے ایک بڑے حصے کی حقیقی معنویت ان کی اسی تخلیقی کاوش میں مضمر ہے۔ جوش کے بعد تخلیقی فن کاروں

میں خدا کسی کا مسئلہ نہیں ہے۔ کفر و ایمان کی جنگ اب اپنے اختتامی مرحلے میں داخل ہو چکی ہے۔ اب کسی کے لیے یہ کہنا ممکن نہیں ہے کہ خیر و شر دونوں کی تان بالآخر خدا ہی پر ٹوٹتی ہے۔ چناں چہ جوش کے بعد راشد خدا کا جنازہ نکال کر مطمئن ہو جاتے ہیں اور ان کے بعد وہ نسل آ جاتی ہے جس کے لیے تخلیقی طور پر خدا کا ہونا یا نہ ہونا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ اس کے لیے خدا حقیقی معنوں میں مر چکا ہے۔

(''نیا دور'' کراچی، ۴۱۔۴۲، ۱۹۶۷ء)

○

# جوشؔ اور جوش

جوش کی شخصیت ایک نزاعی مسئلہ ہے۔ بعض لوگ ان پر تضاد کا الزام لگاتے ہیں۔ بعض کہتے ہیں کہ ان کی شخصیت خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔ جوش کے مداح ان اعتراضات کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہ تضاد کو تنوع اور خانوں کو ہمہ گیر کہتے ہیں۔ طنبوروں میں اختلاف پایا جائے تو طنبورے والے کی طرف رجوع کرنا ضروری ہوجاتا ہے۔ آیئے ہم دیکھیں کہ جوش اپنی شخصیت کے بارے میں کیا کہتے ہیں۔

''آیاتِ جمال'' کے دیباچے میں جوش صاحب نے اپنے بارے میں ایک دل چسپ بیان دیا ہے:

> ''میں جانتا ہوں کہ ... بیان کرنے سے میرا ایک پول کھل جائے گا۔ مگر سچ بولنے میں ایک نہیں ہزار پول بھی کھل جائیں تو مردانِ خدا کو پروا نہیں ہوتی۔
>
> جناب والا!
>
> یوں تو مجھ کو اس بات پر بڑا فخر ہے کہ میں تفکر کا دیرینہ پرستار اور توہم کا کھلا دشمن ہوں، لیکن میرے سینے میں شاعر کا کم بخت دل ہے جو زور زور سے دھڑکتا رہتا ہے۔
>
> میری شخصیت شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی کے درمیان بٹی ہوئی ہے۔ شبیر حسن خاں حکمت کے پجاری ہیں، جوش ملیح آبادی افسانہ و

افسوں کا دل دادہ ہے۔

شبیر حسن خاں بوڑھے ہیں۔ جوش ملیح آبادی ابھی تک لونڈا ہے۔
شبیر حسن خاں جب تک جاگتے رہتے ہیں، جوش ملیح آبادی ڈر کے مارے ان کے سامنے نہیں آتا، لیکن بشری کم زوری کے باعث جب شبیر حسن خاں پر اونگھ طاری ہوجاتی ہے تو جوش ملیح آبادی دبے پاؤں آتا ہے اور میرے دامن کو ''شاہدِ غیب'' کی طرف کھینچنے لگتا ہے۔ اس لونڈے کے ساتھ بڑی بڑی نورانی داڑھیوں کے فرشتے بھی آتے ہیں اور جادو کے جزیرے دکھانے لگتے ہیں اور اس وقت خدا جانے کون ہے جو بڑی سریلی آواز میں گانے لگتا ہے:

گوری نکس چلو مورے سنگ

اپنی شخصیت کے بارے میں جوش کا یہ بیان کئی لحاظ سے اہم اور معنی خیز ہے۔ میں نے اس کی طوالت کے باوجود اسے لفظ بہ لفظ نقل کیا ہے۔ کچھ تو اس لیے کہ مجھے بہت اچھا لگا اور کچھ اس لیے کہ آگے جوش کی شاعری اور شخصیت کی کئی گتھیاں کھولنے میں کام آئے گا۔
لیکن بہت سے لوگ شاعروں کے نثری بیانات کو چنداں اہم تصور نہیں کرتے اور شاعری سے شہادت طلب کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی تسلی کے طور پر چند اشعار بھی پیش کیے جاتے ہیں:

جھکتا ہوں کبھی ریگِ رواں کی جانب
اڑتا ہوں کبھی کاہکشاں کی جانب
مجھ میں دو دل ہیں ایک مائل بہ زمیں
اور ایک کا رخ ہے آسماں کی جانب

--------

اے محرمانِ کہنہ و اے دوستانِ نو
اک وضع پر نہیں ہے مرے ولولوں کی رَو
کعبے کا نور ہوں تو کبھی بت کدے کی ضو
گرتی ہے گاہ برف، نکلتی ہے گاہ لَو

ایک نظم ''رفیقۂ حیات'' میں شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی کا ربط و تعلق بہت دل چسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے:

نور میرا وقت کے قدموں کے نیچے ہے دو نیم
مدتوں سے اب تو اپنی تیرگی میں ہوں مقیم

لیکن اس دل میں مرے پنہاں ہے اک طفلِ عجیب
دور ہے جو راہ تمکیں سے تلاطم سے قریب

---------

طفل ہو کر مجھ سے نکتہ رس کو بہکاتا ہے وہ
مجھ کو پھسلا کر بری راہوں پہ لے جاتا ہے وہ

آپ نے دیکھا نظم نثر کی تصدیق کر رہی ہے اور نثر نظم کی توثیق۔ اپنے مداحوں کے برعکس جوش کو اپنی شخصیت کے دو حصوں میں بٹے ہونے کا احساس ہے اور وہ اس کا اعتراف کرتے ہیں۔ عام انسانوں کی اکثریت تضاد کا شکار ہونے کے باوجود اس سے بے خبر رہتی ہے۔ قابلِ تعریف بات ہے کہ جوش اس بے خبری سے دُور اور خود آگاہی سے قریب ہیں۔ خود آگاہی بجائے خود قابلِ قدر چیز ہے۔ دوسری چیز حق بیانی ہے۔ جوش میں بڑی خوبی ہے کہ اپنے عیب وصواب کو چھپاتے نہیں۔ انھیں اپنی ذات کے بارے میں جو کچھ معلوم ہے اسے کہتے ہیں اور برملا کہتے ہیں۔ بہت کم لوگ ہوں گے جو جوش کی طرح یہ دعویٰ کر سکیں اور سچا دعویٰ کہ میری کتابِ زندگی میں کوئی ''باب الاسرار'' نہیں ہے۔

اب ہم جوش کی شخصیت کے تضاد کو اپنے لفظوں میں سمجھنے کی کوشش کریں گے۔

شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی کے کیا معنی ہیں؟

جوش کی شخصیت میں دو مرکز ہیں۔ ایک پر تہذیبی اثرات غالب ہیں، دوسرے پر حیاتی اثرات۔ لیکن یہ تہذیبی اور حیاتی اثرات کیا ہیں اور مرکز کسے کہتے ہیں؟

ہماری زندگی دو قسم کے اثرات سے متاثر ہوتی ہے۔ ایک قسم کے اثرات وہ ہیں جو براہِ راست زندگی سے پیدا ہوتے ہیں؟ مثلاً ہم اپنی صحت کی فکر کرتے ہیں، حفاظت کا خیال کرتے ہیں، ہم میں دولت کی خواہش پیدا ہوتی ہے، ہم راحت اور مسرت چاہتے ہیں، لذت اور شہرت کے طالب ہوتے ہیں۔ میں ان اثرات کو حیاتی اثرات کہتا ہوں اور دوسری قسم کے اثرات وہ ہیں جو زندگی سے براہِ راست پیدا نہیں ہوتے بلکہ مذہب، سائنس، ادب اور دوسرے علوم وفنون کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں۔ ہمیں نہیں معلوم کہ ان اثرات کی ابتدا کب، کہاں اور کیسے ہوئی ہے۔ ہم صرف اتنا جانتے ہیں کہ یہ ہمارے ماحول، ہماری فضا میں پھیلے ہوتے ہیں اور ایک فرد کو دوسرے فرد سے، ایک نسل کو دوسری نسل سے پہنچتے رہتے ہیں۔ یہ بیشتر پہلی قسم کے اثرات سے ملے جلے ہوتے ہیں اور زیادہ تر اپنی اصل شکل سے بہت مختلف ہو کر پہنچتے ہیں۔ جس کی وجہ سے دونوں قسم کے اثرات میں تمیز کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ان دوسری قسم کے اثرات کو تہذیبی اثرات کہہ لیجیے۔

انسانوں کی عام اکثریت حیاتی اثرات کے تحت زندگی بسر کرتی ہے۔ ان پر تہذیبی اثرات کا اثر کم ہوتا ہے۔ لیکن جو لوگ تہذیبی اثرات سے متاثر ہوتے ہیں، ان پر سوچتے اور انھیں محسوس کرتے ہیں۔ ان میں آہستہ آہستہ ان کے لیے جگہ پیدا ہونی شروع ہو جاتی ہے۔ مختلف تہذیبی اثرات ملتے ہیں اور اسی قسم کے دوسرے اثرات کو اپنی طرف کھینچتے ہیں اور ایک دوسرے کی مدد سے بڑھتے اور پروان چڑھتے ہیں۔ رفتہ رفتہ ہمارے باطن میں ان کا ایک خاص مقام پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ مستحکم سے مستحکم تر ہو جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہمارے اندر ان کی حیثیت ایک مرکزی کی سی ہو جاتی ہے۔ یاد رکھنا چاہیے کہ یہ مرکز ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے۔ شخصیت سے میری مراد ہماری ذات کا وہ حصہ ہے جو اکتسابی ہوتا ہے۔ جسے ہماری ''انا'' اپنے ماحول، اپنی تعلیم و تربیت، اپنے تہذیبی ورثے سے اخذ کرتی ہے اور یہ مرکز کیا ہے؟ یہ دراصل ایک خاص قسم کی دل چسپیوں کا مجموعہ ہوتا ہے جو استحکام حاصل کر کے ہماری شخصیت میں ایک ایسے طاقت ور عنصر کی حیثیت حاصل کر لیتا ہے جو ہماری رہنمائی بھی کرتا ہے اور ہمیں قابو میں بھی رکھتا ہے۔ یہی مرکز ہے جو ہمارے فکر و عمل کو ایک خاص سمت میں آگے بڑھاتا اور قائم رکھتا ہے۔ بہت سے لوگ ایسے ہوتے ہیں جن میں یہ مرکز ایک سے زیادہ ہوتے ہیں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ باہم متصادم بھی ہوں۔ مرکز کا نہ ہونا یا ایک سے زیادہ متصادم مراکز کا ہونا شخصیت کے کم زور ہونے پر دلالت کرتا ہے۔

جس شخصیت میں ایک ایسا مضبوط مرکز موجود ہوتا ہے جو اس کے سارے افکار و اعمال پر حاوی ہو، انھیں ایک رنگ میں رنگ سکے، اُسے ''ہم آہنگ شخصیت'' کہتے ہیں۔ لیکن ہم آہنگ شخصیت کے بارے میں ایک وضاحت ضروری ہے۔ ہم آہنگ شخصیت ایسی چیز نہیں ہے کہ ایک دفعہ حاصل ہو کر رہ جائے۔ ہم اسے مسلسل پاتے اور کھوتے رہتے ہیں۔ یہ ایک بلندی پر معلق ہو کر نہیں رہ جاتی۔ اس میں عروج و نزول کا ایک مسلسل عمل جاری رہتا ہے۔ یہ کبھی آگے بڑھتی ہے اور کبھی پیچھے ہٹتی ہے، کبھی پھیلتی ہے اور کبھی سکڑتی ہے اور ہر حال میں اپنا توازن برقرار رکھنے کے لیے اپنی رفتار کا تناسب اور اس کا رخ اور سمت بدلتی رہتی ہے۔ ایک طرح کا جدلیاتی عمل اس میں ہمہ وقت جاری رہتا ہے۔ اس کے بغیر وہ اپنے نقطۂ عروج پر نہیں پہنچ سکتی۔ ہم آہنگ شخصیت کی تلاش کرتے ہوئے ہمیں اس کے جدلیاتی عمل کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔ لیکن ہم شاید بے خیالی میں کسی اور طرف نکل آئے ہیں۔ ہمیں جوش کی طرف لوٹنا چاہیے۔

شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی —— یہ جوش کی شخصیت کے دو مرکز ہیں۔

شبیر حسن خاں حیاتی اثرات کا مرکز ہے۔ عام زندگی کے تجربے، اس کی ضرورتیں اور مصلحتیں، قوتیں اور کم زوریاں ایک نوع کی فکری صلاحیت کے ساتھ اس مرکز میں جمع ہوگئی ہیں۔

جوشؔ جب اس کی فکری نوعیت پر نظر ڈالتے ہیں تو اسے ''حکمت وتفکر'' سے منسوب کرتے ہیں اور جب ضرورتوں، مصلحتوں اور کم زوریوں کو دیکھتے ہیں تو ایک تاسف کے ساتھ ''عام آدمی'' تصور کرتے ہیں۔ جوشؔ کے کلام میں شبیر حسن خاں کے یہ دونوں روپ موجود ہیں۔

جوشؔ ملیح آبادی تہذیبی اثرات کا مرکز ہے —— جوشؔ نے اپنے خاندان کی روایات، اپنی تعلیم وتربیت، اپنی شعری تہذیب سے جو کچھ سیکھا ہے ایک جذباتی شدت کے ساتھ وہ اس مرکز میں سمٹ آیا ہے۔ جذباتی شدت کی وجہ سے جوشؔ اس مرکز کے اثرات پر تنقیدی نظر نہیں ڈال سکتے۔ کچھ ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان اثرات میں جوشؔ کی قوتِ انتخاب کا بھی زیادہ دخل نہیں ہے۔ جوشؔ نے انھیں زیادہ رد وکد کے بغیر قریب قریب جوں کا توں قبول کرلیا ہے۔ جوشؔ جب جوشؔ ملیح آبادی کو ''افسانہ وافسوں'' کا دل دادہ کہتے ہیں تو اس سے جہاں اس مرکز کی جذباتی نوعیت پر روشنی پڑتی ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس مرکز کے اثرات زیادہ ٹھوس اور حقیقی نہیں ہیں۔ یعنی جوشؔ کا شعور ان کے تخیلی عنصر کو محسوس کرتا ہے۔

شبیر حسن خاں جوشؔ کا ''دماغ'' ہے۔

جوشؔ ملیح آبادی جوشؔ کا ''دل''۔

اور جوشؔ کی شخصیت کے یہ دونوں مرکز آپس میں متصادم ہیں۔

لیکن یہ بات شاید میں نے صحیح نہیں کہی —— ان میں تصادم نہیں ہے اور اگر ہے بھی تو بہت ہلکا سا۔ ''شبیر حسن خاں جب تک جاگتے رہتے ہیں، جوشؔ ملیح آبادی ڈر کے مارے ان کے سامنے نہیں آتا۔'' —— اس عدم ملاقات کی وجہ سے تعلقات کی نوعیت کچھ رکی سی ہے۔ اس کے علاوہ ایک دقت اور بھی ہے۔ جوشؔ نے دونوں میں کچھ بزرگی خوردگی سی قائم کر رکھی ہے۔ یہ بھی بے گانگی کا پردہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ جوشؔ اپنی شخصیت کے تضاد پر راضی ہوگئے ہیں۔ انھیں اس سے کچھ الجھن نہیں ہوتی، وحدت کی ضرورت کا احساس نہیں ہوتا بلکہ اس کا خیال بھی نہیں آتا۔ صرف اتنا ہی نہیں اس سے بھی آگے بڑھ کر شاید وہ اس تضاد کو ضروری سمجھتے ہیں اور اسے قائم رکھنا چاہتے ہیں بلکہ بعض اوقات تو ایسا گمان ہوتا ہے کہ وہ اس پر فخر کرتے ہیں:

وہ زمزمہ ہوں جس کی نہیں کوئی خاص لے
وہ نالہ ہوں کہ ہو نہیں سکتا جو وقفِ نے
مجھ میں نہاں ہے دہر کی ہر گرم و سرد شے
زہر و زلال و زمزم و زہراب و قند و مے

مجھے احساس ہے کہ یہ اور اس قسم کے بے شمار اشعار جو یقیناً آپ کو یاد آگئے ہوں گے۔

صرف و محض شخصی تضاد کا نتیجہ نہیں ہیں۔ کوئی شبہ نہیں کہ ان میں زندگی کے متضاد حقائق کا شعور بھی شامل ہے جو جوش کی شاعری کا ایک مستقل مسئلہ ہیں۔ لیکن بات یوں بھی ہے کہ تخیل کے عمل سے چیزیں جوں کی توں نہیں رہنے پاتیں۔ وہ گھٹتی بڑھتی اور کچھ سے کچھ بنتی رہتی ہیں۔ بعض اوقات ان کی قلبِ ماہیت یہاں تک ہو جاتی ہے کہ ان کی اصل شکل کی پہچان ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہو جاتی ہے۔ تاہم جوش کی شخصیت کے تضاد کو دیکھتے ہوئے ان اشعار سے ان کی شخصیت کو بالکل جدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تضاد اگر زندگی کا عمومی تضاد بھی ہے تو جوش کے شخصی تضاد سے ہم آہنگ ہے:

عفریت، خبیث، دیو اژدر، شیطاں
درویش، اقطاب، امام، مرسل، یزداں
گیتی، گردوں، بہشت، دوزخ، اعراف
یہ سب ہیں مرے دل میں خروشاں و تپاں

جوش کے اس قسم کے اشعار میں ایک مخصوص قسم کا زور، شدت اور خلوص ہے۔ یہ تضاد اگر زندگی کا بھی ہے تو جوش کے لیے یہ ''حقیقتِ معلوم'' نہیں ''حقیقتِ محسوس'' ہے۔ ان کا قلم جب ان تضادات کو چھوتا ہے تو اس میں ایک بجلی بھر جاتی ہے۔ یہ تضاد جوش کے لیے اتنا حقیقی ہے کہ انھوں نے اپنے تمام مجموعوں تک کے نام متضاد جوڑوں پر رکھے ہیں۔

یہاں ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے۔ جوش کا اپنی شخصیت کے تضاد کے بارے میں اطمینان، پسندیدگی بلکہ فخر کا رویہ کیوں ہے؟ ہمارے اندر وحدت کی تمنا فطری ہے۔ ہم اسے فطرتاً اتنا پسند کرتے ہیں کہ وہ ہم میں ہو یا نہ ہو، ہم اسے اپنے سے منسوب کرتے ہیں۔ کسی انسان کو یہ گوارا نہیں کہ اس پر تضاد کا الزام لگایا جائے۔ خود جوش صاحب وحدت کی ضرورت سے شعوری طور پر کتنے ہی بے خبر سہی لیکن ان کی ذات کے ایک نیم تاریک گوشے میں وحدت کی پسندیدگی کا غیر شعوری احساس موجود ہے۔

''آیاتِ جمال'' کا اقتباس ایک بار پھر دیکھیے:

''ڈرتا ہوں کہ بیان سے میرا ایک پول کھل جائے گا۔''

پول کھلنے کا یہ اندیشہ ان کی فطرت کا یہ عمیق احساس ہے کہ تضاد پسندیدہ شے نہیں ہے۔ جوش اس احساس کو شعوری نہیں بناتے — شعوری طور پر تو وہ تضاد کے حق میں ہیں۔ ہمیں غور کرنا چاہیے کہ ایسا کیوں ہے؟

تہذیبی اثرات سے شخصیت میں جو مرکز پیدا ہوتا ہے اس کی ابتدا محویت، لگن اور انہماک سے ہوتی ہے۔ بعض لوگوں میں یہ انہماک صنفِ مخالف کی محبت سے پیدا ہو جاتا ہے۔ بعض

لوگوں میں کسی فن یا مقصد سے گہری دل چسپی ہے۔ جوش کی شخصیت کا وہ مرکز جسے وہ جوش ملیح آبادی کے نام سے موسوم کرتے ہیں، دو قسم کی دل چسپیوں سے پیدا ہوا ہے۔ (۱) رومانی دل چسپیاں اور (۲) تخلیقی دل چسپیاں۔ جوش نے ایک دل چسپ ذہنی عمل کے ذریعے ان دونوں قسموں کی دل چسپیوں کو ایک دوسرے سے جوڑ دیا ہے۔ رومانی دل چسپیاں تخلیقی سرگرمی کو جاری رکھنے کے کام آتی ہیں اور تخلیقی دل چسپیاں رومانی سرگرمیوں کو جاری رکھنے کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ ایک خط کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> میری راتیں خالی خولی اور کھوکھلی ''عیاشیاں'' نہیں ہوتی تھیں بلکہ میں ان راتوں کے بینکوں میں جس قدر وقت اور روپیہ جمع کیا کرتا تھا، صبح چار بجے بیدار ہوتے ہی راتوں کے بینکوں سے وہ تمام و کمال، وقت اور پیسا معہ سود وصول فرما کر اس روپے کو تعمیراتِ ادب کی تزئین و توسیع میں لگا دیا کرتا تھا۔''

یعنی رومان یا عشق جو کچھ بھی ادب کی تخلیق کے کام آتا ہے وہ بھی بینکوں جیسے حساب کتاب کے ساتھ جوش اپنی شاعرانہ کامیابیوں کو اپنی رومانی زندگی کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔

ہشیار اس لیے ہوں کہ مے خوار ہوں ترا
صیادِ شعر ہوں کہ گرفتار ہوں ترا
لہجہ ملیح ہے کہ نمک خوار ہوں ترا
صحت زبان میں ہے کہ بیمار ہوں ترا
تیرے کرم سے شعر و ادب کا امام ہوں
شاہوں پہ خندہ زن ہوں کہ تیرا غلام ہوں

یہاں بر سبیل تذکرہ ایک اور بات دیکھتے چلیے۔

جوش کی شخصیت کے دو بڑے مرکز شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی تو ہیں ہی، لیکن ان مرکزوں میں بھی تقسیم در تقسیم کا سلسلہ جاری ہے اور کئی چھوٹے چھوٹے مرکز پیدا ہوتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی کے رومانی اور تخلیقی مرکزوں کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ ان کے ساتھ ایک تیسرا چھوٹا مرکز ہے جو رومانی اور تخلیقی مرکز کے ساتھ مل کر ایک مثلث بناتا ہے۔ یہ مرکز خاندانی روایات اور بچپن کی یادوں سے گہری وابستگی کے سبب پیدا ہوا ہے۔ پھر ان خاندانی روایات اور بچپن کی یادوں کا بھی تجزیہ کیا جائے تو اس میں بھی دو الگ الگ عناصر نظر آتے ہیں۔ (۱) نسلی تفاخر اور (۲) مذہب۔ جوش نے جس طرح اپنی رومانی اور تخلیقی دل چسپیوں میں ایک ربط پیدا کیا ہے اسی طرح کا ایک ربط مذہب اور خاندانی تفاخر میں بھی پیدا ہو گیا ہے۔ جس کا مکمل اظہار ان کی نظم

''مناجات'' میں ہوتا ہے۔ اسی طرح رومانی اور تخلیقی مرکزوں کے بھی دو حصے (۱) جنسی اور (۲) غیر جنسی ہیں۔ تخلیقی مرکز کے دو حصے (۱) فکری اور (۲) جذباتی ہیں۔ جوش کی شاعری میں یہ جو ایک ''ہاہاکار'' مچی ہوئی ہے، وہ ان مرکزوں کے بہ یک وقت بروئے کار آنے کا نتیجہ ہے۔ جی تو یہ چاہتا ہے کہ جوش کی شخصیت کے ان تمام پہلوؤں پر گفتگو کی جائے اور شاعری کی مثالوں سے ان کی وضاحت کی جائے مگر اس طرح ہم اپنے موضوع سے بہت دور ہو جائیں گے۔

ذکر تھا اپنی شخصیت کے تضاد کی طرف جوش کے رویے کا...

جوش اپنے تضاد سے اس لیے مطمئن ہیں کہ ان کے نزدیک شاعر میں یہ تضاد ہونا چاہیے۔ یعنی جوش یہ سمجھتے ہیں کہ رنگا رنگ اور بھرپور شاعری اسی وقت ممکن ہے جب شاعر کسی ایک رخ، ایک پہلو کا ہو کر نہ رہ جائے۔

> شاعر کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ کسی ایک موضوع، کسی ایک تعلیم، کسی ایک فلسفے اور حیات کے کسی ایک پہلو کے اندر قید ہو کر نہیں رہ سکتا۔ وہ قرآن کی زبان میں نئی وادیوں کی سیر کرتا ہے۔ وہ تو ہواؤں کی طرح آوارہ، ابر کی طرح بے پروا خرام، تصورات کی طرح بے قید و بند، ایتھر کی طرح آزاد ہوتا ہے۔

ان کے نزدیک شاعری جذبات کی تنظیم و ترتیب نہیں ہے بلکہ جذبات کو کھلا چھوڑ دینا۔ وہ شاعر کے سریع الاشتعال ہونے پر زور دیتے ہیں اور نتیجے کے طور پر مختلف جذبات کے تصادم اور پھر ان کی مفاہمت کو نہیں دیکھتے بلکہ صرف ایک جذبے کو جو وقتی طور پر مشتعل ہو گیا ہو۔

> میرے نزدیک شاعر ہے وہ شخص جو سب سے زیادہ حساس ہو۔ اس کے جذبات شدت کے ساتھ سریع الاشتعال ہوں۔ شاعر کی طبیعت یہ ہے کہ وہ کائنات کے ہر ذرّے، حیات کے ہر تیور، حواس اور ماورائے حواس کے ہر پہلو، احساسات کے ہر رخ اور جذبات کی ہر ادا کا مطالعہ کرے۔

شاعر اور شاعری کے اس تصور کا نتیجہ ہے کہ بقول احتشام حسین ''جس وقت جو جذبہ ان پر طاری ہوتا ہے، اس وقت وہی ان کے لیے ساری صداقتیں رکھتا ہے اور وہ اس کی گرفت میں ہوتے ہیں۔'' لیکن شاعری صرف جذبے کا کام نہیں، شاعری پورے آدمی کا کام ہے۔ اچھی شاعری، بڑی شاعری میں فکر، جذبہ، احساس سب مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ فکر نام ہے تنظیم و ترتیب کا۔ جوش اپنے نظریۂ شعر کی بنا پر فکر کو الگ چھوڑ دیتے ہیں۔ اور نتیجہ ایک ایسی شاعری کی صورت میں نکلتا ہے جو اپنے سارے حسن، اپنی ساری قوت کے باوجود مہذب دل و دماغ کے قاری کو کچھ ناآسودہ سا چھوڑتی

ہے ـــ لیکن اس مسئلے پر ہم کسی اور جگہ بحث کریں گے۔

شاعر کے شعوری نظریات کچھ بھی ہوں لیکن شاعر کی ذات کا ایک حصہ اس کے شعور کی دسترس سے آزاد ہوتا ہے اور سوتے جاگتے اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ ہمیں دیکھنا ہے کہ اپنے تضاد سے شعوری طور پر مطمئن بلکہ اس پر نازاں ہونے کے باوجود کیا ان کی شاعری کے کسی حصے میں ان کی شخصیت وحدت بنتی ہے یعنی شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔

''شبیر حسن خاں حکمت کے پجاری ہیں۔ جوش ملیح آبادی افسانہ وافسوں کے دل دادہ۔'' حکمت کا تعلق فکر سے ہے، افسانہ وافسوں کا جذبے سے۔ جوش چوں کہ جذبے کو شاعری سمجھتے ہیں اسی لیے ''جوش ملیح آبادی'' کو سر چڑھاتے ہیں اور ''شبیر حسن خاں'' کو نظر انداز کرتے ہیں۔ سوائے اس صورت کے کہ انھیں سود وزیاں کے مسائل طے کرنے کے لیے؟ سکندر مرزا کے پاس جانا ہو۔ ہم جوش ملیح آبادی کو بہت دیکھ چکے۔ آیئے اب شبیر حسن خاں کو دیکھیں۔

جوش کی شخصیت کا یہ مرکز جسے وہ شبیر حسن خاں کہتے ہیں، ملے جلے حیاتی اور تہذیبی اثرات سے پیدا ہوا ہے۔ حیاتی اثرات غالب ہیں مگر تہذیبی اثرات بھی اتنے زیادہ کم زور نہیں۔ حیاتی اثرات کی وجہ سے شبیر حسن خاں میں دنیاوی سوجھ بوجھ ہے۔ وہ بڑے کائیاں، بڑے مصلحت اندیش، بڑے گرگِ باراں دیدہ ہیں۔ انھیں اپنی صحت، عزت، دولت، سب کا خیال رہتا ہے۔ وہ شراب پیتے ہیں تو ناپ تول کر، دولت خرچ کرتے ہیں تو جیب دیکھ کر، وہ خوشامد بھی کر سکتے ہیں اور چاپلوسی بھی۔ انسانی زندگی کی خبائث پر بھی ان کی نظر بہت گہری ہے۔ وہ ''جھانپلیت'' سے دور اور حقیقت سے بہت قریب رہتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ وہ حسن وعشق کے فریب میں بھی نہیں آتے۔ عورت ان کے نزدیک عورت ہی رہتی ہے، حاصلِ حیات وکائنات نہیں بننے پاتی۔ وہ انسان کو اس کی بو سونگھ کر پہچان سکتے ہیں۔ چہرہ، مہرہ دیکھ کر سات پشت تک کے حالات بھانپ سکتے ہیں۔ تہذیبی اثرات کی وجہ سے انھیں فلسفہ وحکمت کا ذوق ہے۔ خیر وشر کے مسائل سے الجھتے، وجود وعدم کے سوالوں پر غور کرتے، اوہام وحقائق کی نقاب کشائی کرتے، وہ خدا کے ہونے نہ ہونے تک کے سوالات اٹھاتے ہیں۔ تقلید کی جگہ اجتہاد، یقین کی جگہ تشکیک، جذبات کی جگہ تعقل ان کا مسلک ہے۔ دو لفظوں میں یہ مرکز ''فکر'' اور ''دنیاداری'' کے عناصر سے بنا ہے، ہر چند ان دونوں عناصر میں کوئی حقیقی ربط نہیں ہے۔ مگر ''جوش ملیح آبادی'' کے رومانی اور تخلیقی مرکزوں کی طرح جوش نے ''شبیر حسن خاں'' کی فکر اور دنیاداری میں بھی ربط پیدا کر رکھا ہے۔

جوش نے اپنی جذبات پرستی کی بنا پر شبیر حسن خاں کو پنپنے، ابھرنے اور ظاہر ہونے کا موقع نہیں دیا۔ معلوم نہیں یہ اچھا ہوا یا برا۔ ہو سکتا تھا کہ شبیر حسن خاں کی ''دنیاداری'' انھیں شاعر ہی نہ بننے

دیتی۔ یہ بھی ہوسکتا تھا کہ ان کی حکمت پرستی انھیں فلسفی بنا دیتی۔ اور شاید یہ بھی کہ... جوش اس سے بہتر، اس سے بڑے شاعر ہوتے۔ بہرحال جو کچھ بھی ہوا، شبیر حسن خاں کے حق میں برا ہوا۔ پھر بھی جہاں موقع ملتا ہے شبیر حسن خاں اپنی آواز بلند کرتے ہیں۔

> میری طرف سے اس وہم میں نہ پڑیے کہ میری نظریں اپنی شاعری کے ان عصر آفریں اور نازک پہلوؤں پر نہیں ہیں جو دلوں میں اتر جاتے ہیں۔ لیکن غالباً آپ کو ایک شاعر کی زبان سے یہ سن کر بہت استعجاب ہوگا کہ میں سردست اپنی قوم میں یہ دیکھنا نہیں چاہتا کہ دل، دماغ پر قبضہ کیے رہے۔

ہمیں ''شاعر'' کی زبان سے یہ سن کر بالکل استعجاب نہیں ہوتا کیوں کہ ہم جانتے ہیں کہ یہ جوش کی زبان سے شبیر حسن خاں بول رہے ہیں۔

> دل ایشیا کا بہت پرانا اور ہر دل عزیز فرماں روا ہے۔ لیکن حالاتِ موجودہ کی حکمرانی اور سیاسی پیچیدگیوں اور عصرِ حاضر کے مقتضیات پر نگاہ کرتے ہوئے میں ایشیا کے اس شریف اور بوڑھے تاج دار کی خدمت میں عرض کروں گا کہ بمراحمِ خسروانہ تھوڑے دن کے لیے تاج وتخت سے اپنی دست برداری کا اعلان کردے۔

اب شبیر حسن خاں کی طرف سے دل کی معزولی کا یہ مطالبہ آہستہ آہستہ زور پکڑتا جائے گا۔ یہاں تک کہ اس ''بوڑھے'' کے تقاضوں سے مجبور ہوکر جوش کو اپنی شاعری میں عشق کے خلاف اعلانِ جہاد کرنا پڑے گا۔

جوش کی عام شاعری میں کم، بہت کم لیکن رباعیات میں اکثر شبیر حسن خاں کو بولنے کا موقع ملا ہے۔ فکری عنصر کی موجودگی سے ان میں قوت، وزن اور تہ داری بھی ہے اور ایک ایسی بصیرت بھی جو جوش کی عام شاعری میں کم ملتی ہے۔ اس سے اس شاعری کے ایک امکان کا اندازہ ہوتا ہے جو پیدا ہوسکتی تھی بشرطے کہ جوش اپنے ''دماغ'' و ''دل'' کو الگ الگ نہ رکھتے۔

ایک نظم ''اعترافِ عجز'' میں شبیر حسن خاں، جوش ملیح آبادی کے بہت قریب پہنچ گئے ہیں کہ دونوں کے انفاس سے بوئے وحدت آنے لگتی ہے۔ وقتی اور عارضی سہی مگر اس لمحاتی وحدت ہی کا نتیجہ ہے کہ جوش اس نظم میں اپنی شاعری پر اتنی معروضی تنقید کے قابل ہوگئے ہیں کہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ اردو تنقید کی سطحیت قابلِ افسوس ہی نہیں لائقِ مذمت بھی ہے کہ ایسی نظم کو جوش کی نااہلی کا اعتراف سمجھ کر ہی چھوڑ دیا گیا ہے بلکہ بعض اربابِ نظر نے تو اس کے مصرعوں کو اپنے مخالفانہ مقالات

کا عنوان بنایا ہے۔ حیرت ہے کہ ناقدانِ کرام کی نظر اپنی نفسیاتی باریک بینی کے باوجود اس حقیقت پر نہیں ہے کہ اپنی ذات پر اتنی معروضی تنقید صرف اعلیٰ درجے کا ذہن ہی کرسکتا ہے۔ اور جوش یہ تنقید کرتے ہی اپنی شاعری کی کم زوریوں سے بلند ہوجاتے ہیں:

کچھ مناظر، کچھ مباحث، کچھ مسائل، کچھ خیال
اک اچٹتا سا جمال، اک سر بہ زانوں سا جلال

---------

میرے کاخِ شاعری کی نیو میں ہے سنگ فتور
ایک طفلانہ بلوغ، اک کھوکھلا سا سن شعور

---------

چہچہے کچھ موسموں کے، زمزمے کچھ جام کے
دیرِ دل میں چند مکھڑے مرمریں اصنام کے

---------

چند زلفوں کی سیاہی چند رخساروں کی آب
گاہ حرفِ بے نوائی گاہ شورِ انقلاب

---------

وہ بھی کچھ جاگیردارانہ بقولِ ناقداں
بے سواد و بستۂ رسم و رہِ رومانیاں

---------

لیلیٰ آفاق الٹتی ہی رہی پیہم نقاب
اور یہاں عورت، مناظر، عشق، صہبا، انقلاب

---------

دائمی قدروں کی ہر ساعت گہر پاشی رہی
اور یہاں وقتی مسائل ہی کی عیاشی رہی

---------

غرفہ ہائے لعل و گوہر آسماں کھولا کیا
اور میں رندِ سیہ رُو کوئلے تولا کیا

---------

جناب! یہ انکسار نہیں ہے، اعتراف بھی نہیں، یہ شعور کی وہ بلندی ہے جو جوش کے کسی ناقد کو نصیب نہیں ہوئی اور شاعروں میں بھی کون یہاں تک پہنچا ہے۔

جوش صاحب کی شاعری کا آئندہ کیا رنگ ہوگا کون کہہ سکتا ہے، لیکن چند نظموں کے دیکھنے سے اندازہ ہوا کہ شبیر حسن خاں اور جوش ملیح آبادی آہستہ آہستہ ایک دوسرے کے قریب آتے جارہے ہیں۔ جوش نے دونوں کے درمیان جو حد فاصل کھینچ رکھی تھی، وہ گر رہی ہے۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جوش میں اندر سے کچھ ایسی تبدیلیاں ہوئی ہیں جو ان کی شخصیت کے دونوں مرکزوں کو ایک دوسرے میں تحلیل کر رہی ہیں۔ خدا جوش صاحب کی عمر دراز کرے، یہ ایک نیک فال ہے۔ جوش کی شخصیت کے حق میں بھی اور شاعری کے حق میں بھی۔

لیکن شاعری کے بارے میں پیش گوئیاں کرنے سے بہتر تو یہ ہے کہ میں امام مہدی کے ظہور کی خبریں دینے لگوں۔

("نیا دور" کراچی ۳۳۔۳۴، اکتوبر ۱۹۶۷ء)

○

# جوشؔ اور آدمی

جوش کی شخصیت نے دو مختلف تہذیبوں کے اثرات قبول کیے ہیں۔ ایک وہ روایتی تہذیب ہے جسے ہم ہندی اسلامی یا عجمی اسلامی تہذیب کہتے ہیں، دوسری مغربی تہذیب یا جدید تہذیب۔ یہ دونوں تہذیبیں اپنی اصل، کردار اور مزاج کے اعتبار سے بالکل متضاد عناصر پر قائم ہیں۔ روایتی تہذیب میں حیات و کائنات، انسان، انسان اور انسان کے روابط کا جو تصور ملتا ہے جدید مغربی تہذیب اس کی بالکل نفی کرتی ہے۔ جوش میں ایک تضاد تو ان کی شخصیت کے دو مرکزوں کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ جس کا تفصیلی مطالعہ ہم ''جوش اور جوش'' میں کر چکے ہیں۔ دوسرا بنیادی تضاد دو متضاد تہذیبوں سے اثر لینے کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ جوش بہ یک وقت دونوں کی طرف کھنچتے ہیں اور فیصلہ نہیں کر سکتے کہ انھیں ان میں سے کسے قبول کرنا چاہیے اور کسے رد۔ جوش کے بعض نقادوں نے ان کے اس تضاد کو کلاسیکیت اور رومانیت کی اصطلاحوں میں سمجھنا چاہا ہے، لیکن کلاسیکیت اور رومانیت مجرد اصول نہیں ہیں، ان کی ایک تاریخ ہے۔ یعنی یہ مخصوص زمانی و مکانی کیفیات میں پیدا ہوئی ہیں اس لیے ان کی مدد سے مغربی تہذیب کو شاید سمجھا جا سکتا ہے لیکن کسی تہذیب پر ان کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ جوش کا تضاد ان کے کلاسیکی، رومانی مزاج کا نتیجہ نہیں ہے۔ یہ روایتی تہذیب اور جدید تہذیب کے اثرات سے پیدا ہوا ہے۔

''افکار'' کے جوش نمبر میں جوش کے علم و مطالعہ کی جو فہرست دی گئی ہے اسے ایک نظر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ادبیات، فلسفہ، سائنس، مذہبیات اور تاریخ میں مشرق و مغرب کے مشاہیر کو پڑھتے رہے ہیں۔ پڑھنا ایک چیز ہے اور مطالعہ دوسری چیز۔ پڑھنا وقت گزاری کے لیے،

پیشے کے لیے، دوسروں پر رعب گانٹھنے کے لیے ہوسکتا ہے۔ مطالعے کا صرف ایک مقصد ہے، اپنی شخصیت کی تعمیر۔ ''افکار'' کے جوش نمبر میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ جوش نے انھیں پڑھا نہیں ان کا مطالعہ کیا ہے اور نتیجے کے طور پر ان سے گہرے اثرات قبول کیے ہیں۔ خود جوش نے بھی اپنے ایک خط میں اپنے مطالعے کا ذکر کیا ہے:

> ابتدا میں شرر اور سرشار کی نثر اور داغ اور انیس کی شاعری سے متاثر ہوا۔ آگے بڑھا تو مومن، میر، غالب اور نظیرا کبر آبادی نے متاثر کیا، پھر ٹیگوریت نے دل میں گھر کیا، اس کے بعد اقبال آئے لیکن چھا نہ سکے، پھر ورڈس ورتھ کو پڑھا اور اثر قبول کیا، پھر گوئٹے، نطشے، میکسم گورکی، شیلی، وکٹر ہیوگو، برگساں، شوپنہار اور کارل مارکس نے متاثر کیا۔ فارسی میں سعدی، خیام، نظیری، عرفی اور سب سے زیادہ حافظ نے دل پر اثر کیا، جو اب تک ہے اور ہمیشہ رہے گا، ہندی میں تلسی اور کبیر سے متاثر ہوا۔

''افکار'' کے جوش نمبر میں مطالعے کی فہرست اس سے بھی لمبی ہے۔

لیکن اس سارے مطالعے کا نتیجہ کسی مخصوص و منفرد نقطۂ نظر کی تعمیر کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا۔ آپ چاہیں تو اسے ذہنی سفر کہہ لیں مگر سفر ایک منزل کی طرف ہوتا ہے۔ جوش صاحب کسی منزل کی طرف بڑھنے کے بجائے بس چلتے رہے اور وہ بھی مختلف سمتوں میں۔ نتیجہ تنظیم و ترتیب کی بجائے انتشار کی صورت میں ظاہر ہوا۔ وہ کسی منزل پر نہیں پہنچے، کسی منزل کی نشان دہی بھی نہیں کی۔ اس لیے ذہنی ارتقا کے بجائے ذہنی خلفشار کا شکار ہو گئے۔ احتشام حسین اس کی تاویل کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر انسان یوں ہی متضاد خیالات اور اثرات کو قبول کرتا ہے، چنتا الگ کرتا، پسند کرتا اور چھوڑتا آگے بڑھ جاتا ہے۔

قبول کرنا، چننا، الگ کرنا، پسند کرنا اور چھوڑنا شعوری اعمال ہیں۔ ان کا مقصد متنوع تجربات کی کثرت میں ایک وحدت کی تلاش ہے۔ جوش کی شاعری میں یہ تلاش نہیں ملتی، اس لیے اثرات صرف اثرات رہتے ہیں۔ نتائج مرتب نہیں کرتے۔ بہر حال اثرات کی حد تک مشرق و مغرب کا اثر مسلّم ہے۔

جوش کا ''انسان'' مغرب کے اثر سے پیدا ہوا ہے۔

یہ مغرب ہی کا اثر تھا جس سے جوش نے اپنے خطوط کی پیشانی پر ''بنامِ قوت و حیات'' اور ''نحمدہ و نصلی علی الانسان العظیم'' لکھنا سیکھا۔ اس وقت تک اردو میں مغرب ہی کے اثر سے فطرت پرستی کی اور وطن پرستی کی تحریکیں بھی چل پڑی تھیں۔ جوش نے یہ دونوں اثرات بھی شدت سے قبول کیے۔ فطرت پرستی کے سلسلے میں ''روح ادب'' کا دل چسپ انتساب ملاحظہ کیجیے:

اے صبحِ صادق، اے عروسِ فطرت! میں اس ناچیز تصنیف کو تیرے نورانی قدموں سے مس کرنے لایا ہوں، اسے قبول کر۔ اگر تو نہ مسکراتی تو کارخانۂ قدرت میں غور کرنے والا شاعر لوحِ محفوظ کا مطالعہ کبھی نہ کر سکتا۔ اور نہ شاہدِ معنی کا رخسار ہی دیکھ سکتا۔

میں ہوں تیرا پرستار
جوش

''صبحِ صادق'' ''عروسِ فطرت'' ''کارخانۂ قدرت'' یہ سب جیسے بھی ہیں ورڈس ورتھ اور شیلی وغیرہم کے تحفے ہیں۔ آخر میں "Yours Faithfully" ٹائپ کا ''میں ہوں تیرا پرستار'' بھی کتنا مزہ دے رہا ہے۔ ٹیگوریت کا اثر بھی نمایاں ہے۔ لیکن خارجی، بہت خارجی، فطرت پرستی جوش کے سارے دعووں کے باوجود ان کے؟ میں نہیں اُتری۔

قوت پرستی، حیات پرستی، انسان پرستی، فطرت پرستی، وطن پرستی یہ سب مغرب کے اثرات ہیں۔ جوش ان سب پرستیوں میں بہ یک وقت مبتلا ہیں۔ ہمیں یہاں صرف ''انسان پرستی'' سے غرض ہے۔

جوش نے مغرب سے انسان کی لامحدود قوت اور عظمت کا تصور مستعار لیا۔ یہ انسان تمام کا تمام ''خیر'' ہے اور جذبات کا پُتلا۔ جذبات کے بغیر وہ اپنے وجود کا احساس نہیں کر سکتا اسے اپنا ''ہونا'' اسی وقت محسوس ہوتا ہے جب وہ کسی شدید جذبے کی گرفت میں ہو۔ اس لیے جذبات برائے جذبات اس کا مسلک ہے۔ یہ جذبات خوش گوار، خوب صورت اور لطیف ہیں۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر اس کے لیے ''خیر کا سرچشمہ'' ہیں۔ یعنی اپنی انسانیت کو وہ جذبات ہی سے تعبیر کرتا ہے۔ غالبؔ نے کہا تھا، ''ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال'' یہ انسان ''محشرِ جذبات'' ہے۔ اس کی لامحدود قوت اسے حاکم علی الاطلاق بناتی ہے اور چوں کہ اس سے اوپر کوئی قوت نہیں، اس لیے وہ کسی اصول، کسی قانون کے تابع بھی نہیں ہے۔ وہ اپنا اصول، اپنا قانون خود ہے۔ اس میں ساری ''خدائی'' صفات جمع ہیں بلکہ وہ خدا سے افضل ہے۔ کیوں کہ خدا جبار و قہار بھی ہے اور وہ سراپا رحمت ہے۔ سراپا رحمت، سراپا محبت اور سراپا خیر، انسان کی قوت کا کوئی شمار نہیں۔ اس نے حیات و کائنات کو تسخیر کیا ہے، چاند اور ستاروں پر کمندیں ڈالی ہیں، سمندروں کو کھنگالا اور صحراؤں کو گلزار بنایا ہے اور بالآخر مملکتِ مرگ کی تسخیر کی طرف بڑھ رہا ہے۔ انسان کا یہ تصور جوش کی ساری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ ''حرفِ آخر'' کا ''خدا'' اپنے فرشتوں سے کہتا ہے:

ہاں میں بخشوں گا اسے انسان سے تابندگی
کون انساں؟ نازِ مخلوقات و فخرِ زندگی

--------

کون انساں؟ فاتحِ کونین امیرِ آب و گل
سینۂ آفاق کا لرزندہ و بیدار دل

--------

نورِ گیتی، مشعلِ افلاک، شمعِ انجمن
اک مجسم کج کلاہی، اک سراپا بانکپن

--------

شاہِ گیتی، صاحبِ آفاق، دارائے حیات
ابرِ رحمت، وارثِ فطرت، رئیسِ کائنات

--------

آسماں کا داور و دارا زمیں کا کج کلاہ
بر کا آقا، بحر کا مولا، فضا کا بادشاہ

--------

اوج کا نباض، پستی کا طبیب و چارہ ساز
برق پیما، ابلقِ شام و سحر کا شہ سوار

--------

انسان کا یہ تصور جوش کے تمام پسندیدہ کرداروں میں کام کرتا نظر آتا ہے۔ چاہے وہ ان کی محبوبہ ہو چاہے کسان —— جی ہاں کسان —— ارتقا کا پیشوا، تہذیب کا پروردگار:

طفلِ باراں، تاج دارِ خاک، امیرِ بوستاں
ماہرِ آئینِ قدرت، ناظمِ بزمِ جہاں
ناظرِ گل، پاسبانِ رنگ و بو، گلشن پناہ
ناز پرور لہلاتی کھیتیوں کا بادشاہ

--------

وارثِ اسرارِ فطرت، فاتحِ امید و بیم
محرمِ آثارِ باراں، واقفِ طبعِ نسیم
صبح کا فرزند، خورشیدِ زر افشاں کا علَم
محنتِ پیہم کا پیماں، سخت کوشی کی قسم

جلوۂ قدرت کا شاہد، حسن فطرت کا گواہ
ماہ کا دل، مہرِ عالم تاب کا نورِ نگاہ

ان قوتوں کے ساتھ جوش کا یہ انسان جذباتی بھی ہے۔ جوش اپنے شعور کے کسی گوشے میں جانتے ہیں کہ جذبات اگر عقل کے تابع نہ ہوں تو ان سے تعمیر کم ہوتی ہے اور تخریب زیادہ۔ شبیر حسن خاں کسمسا کر آنکھیں کھولتے ہیں، لیکن جوش کو جذبہ چاہیے، بھڑکتا ہوا جذبہ۔ اس لیے انھیں شبیر حسن خاں کی بیداری پسند نہیں ہے۔ وہ انھیں سلا دینا چاہتے ہیں۔ سلا دینے کے لیے شراب سے بڑھ کر اور کیا چیز ہوسکتی ہے۔ جوش شبیر حسن خاں کو شراب پلا دیتے ہیں۔ اس کے بعد ان کا انسان ''آزاد'' ہوجاتا ہے اور زمان ومکاں کی ساری حد بندیوں کو توڑ کر اس طرح بنکارتا ہے:

بقا مست و حیاتِ جاوداں مست
فنا سرشار، مرگِ ناگہاں مست
ہوائے برگ و بوئے یاسمن مست؟
بتِ نوخیز و صہبائے کہن مست
بلند و پست مست و جز و کل مست
عنادل مست، گل چیں مست، گل مست
شگوفہ مست، گل مست و چمن مست
زباں مست و دہاں مست و سخن مست
ملک مست و فلک مست و فضا مست
عقائد مست، ظن مست و یقیں مست

پھر جب نوبت ملائک کے مست ہونے تک پہنچ جاتی ہے، اگلی جست خدا تک ہے:

اگر چاہوں تو دنیا کو ہلا دوں
زمیں کیا آسمانوں کو نچا دوں
فلک کیا عرش کو بھی پست کردوں
خودی کیسی، خدا کو مست کردوں

بے ساختہ حافظؔ کا شعر یاد آیا:

گدائے مے کدہ ام لیک وقتِ مستی بیں
کہ ناز بر فلک و حکم برستارہ کنم

لیکن حافظؔ کے شعر میں ''گدائے میکدہ ام'' کے ٹکڑے نے یہ بات کتنی بدل دی ہے۔ جوش کا انسان

ایسی کسی گدائی کو نہیں مانتا۔ گدائی تو کیا وہ خدائی کو نہیں مانتا۔ یہاں ایک بات کی تھوڑی سی صراحت ضروری ہے۔ کیا ہماری روایتی تہذیب میں انسان کی عظمت کا کوئی تصور نہیں؟ آخر مولانا رومؔ بھی تو کہتے ہیں:

باخبر شو از مقامِ آدمی
اصلِ تہذیب احترامِ آدمی

اور ہمارے میرؔ صاحب نے کہا ہے:

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

انسان کی عظمت کو تو ساری تہذیبوں نے تسلیم کیا ہے، پھر جوش کے تصور اور ان کے تصور میں فرق کیا ہے؟ سوال انسان کی عظمت کا نہیں، انسان سے اوپر کسی قوت کا ہے۔ ہماری تہذیب انسان کو خلیفۃ اللہ تو کہتی ہے لیکن اللہ نہیں کہتی۔ جوش کے انسان کے اوپر کوئی قوت نہیں ہے ''پڑھ کلمۂ لا الہ الا انسان'' انسان سے اوپر کسی قوت کو تسلیم نہ کرنے کا نتیجہ ہے۔ جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں کہ جوش کا انسان کسی قانون کا تابع نہیں، چناں چہ جوش نے ایک جگہ صاف لکھا ہے، ''ہم انسانوں کے اعمال پر خیر و شر کا لیبل لگانے والے کون ہوتے ہیں۔'' یہ سب مغربی تہذیب، جدید تہذیب کی دین ہے۔

جوش کی شخصیت انسان کے ان تمام تصورات کو جذب کرتی ہے اور عظمت اور خیر کے تمام عناصر کو اپنے آپ سے منسوب کرتی ہے۔ اسی طرح یہ انسان صرف ایک خارجی تصور نہیں۔ جوش کی شخصیت کو جوش کی انا نے قبول کرلیا ہے، اس لیے یہ جوش خود ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے جوش کے تصورِ انقلاب پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

> جوش کی انقلابی نظموں سے پتا چلتا ہے کہ وہ سمجھ رہے ہیں کہ انقلاب کوئی وحی ہے جو ان پر اُتری ہے اور وہ اس کے پیغمبر اور نقیب بن کر آئے ہیں، قوم کی نجات انھیں کے ہاتھوں ہوگی، وہ انقلاب کا ہیرو ایک فرد کو سمجھتے ہیں اور اکثر یہ ہیرو خود جوش ہی ہوتے ہیں۔

جوش کی شاعری میں ''ہیرو'' یا ''انسان'' کا جو بھی تصور پایا جاتا ہے، جوش کی شخصیت اسے اوّلاً اپنی ملکیت سمجھتی ہے اور پھر اس کی تعمیم کرتی ہے۔ اس طرح جوش کی شاعری میں ان کا تصورِ انسان اور ان کی شخصیت دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں، وہ دونوں ایک ہیں۔ اس کے بغیر ان کی شاعری نہیں پیدا ہوسکتی تھی۔

لیکن —— لیکن ایک سوال ہے۔

انسان کے اس تصور کو قبول کرنے کے بعد کیا جوش کی ساری شاعری انسان کی مداحی پر ختم ہو جاتی ہے، اور آدمی کے ٹھوس اور حقیقی تجربات کو بھول جاتی ہے، اور کیا انھیں بھول کر کسی قسم کی قابل قدر شاعری پیدا کی جا سکتی ہے؟

اردو نظم کی گزشتہ سو سالہ تاریخ کی بدقسمتی یہ رہی ہے کہ اس میں کوئی شاعر ایسا نہیں گزرا جس کے حوالے سے اس قسم کے مسائل پر غور کیا جائے سوائے جوش اور اقبال کے۔ اقبال نے شاعری کو ان حدود میں پہنچا دیا جہاں ان کے ذریعے پوری تہذیب کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ یہاں اقبال اور جوش کا موازنہ مقصود نہیں۔ لیکن اقبال اپنی حکیمانہ فطرت اور فلسفیانہ مزاج کی وجہ سے جب ایک بار انسان کا تصور قائم کر لیتے ہیں تو پھر اسے دوبارہ الٹ پلٹ کر نہیں دیکھتے۔ ان کے کلام میں ''انسان'' ایک مجردسی شے ہے اور گوشت پوست کے ٹھوس وجود کی صورت اختیار نہیں کرتا۔ اس لیے ان کے کلام کا یہ حصہ اپنی ساری عظمت کے باوجود کچھ سونا سونا سا، کچھ مصنوعی سا، کچھ اکتا دینے والا لگتا ہے — جوش کی شاعری میں ایسا نہیں ہے، جوش اپنی ساری انسان پرستی کے باوجود گوشت پوست کے ٹھوس آدمی کو نہیں بھولتے۔

انسان لامحدود بننا چاہتا ہے۔ آدمی اسے یاد دلاتا ہے کہ وہ چند حدود کو پار نہیں کر سکتا۔

آدمی کی پہلی حد تو یہ ہے کہ پیدا ہو کر مر جاتا ہے — پھر اس کے ساتھ ہزار طرح کے غم اور مصائب لگے ہوئے ہیں۔ زندگی کی چھوٹی چھوٹی مجبوریاں اور محرومیاں، شکستیں اور ناکامیاں، حسرتیں اور نامرادیاں اس کے دم کے ساتھ ہیں۔ وہ لامحدود مسرت حاصل نہیں کر سکتا۔ حد تو یہ ہے کہ لامحدود غم بھی نہیں پا سکتا۔ اس کے حصے میں سب کچھ تھوڑا تھوڑا ہے۔ کچھ مسرت، کچھ غم، کچھ ناکامی، کچھ کامیابی، کچھ ہنسی، کچھ آنسو۔ پھر حقیقی غم اور مصائب ایک طرف اور خیالی اندیشے اور تفکرات دوسری طرف۔ اس کی یادیں بھی اس کے لیے عذاب ہیں۔ غم کی یاد ہو تو یہ غم کہ غم کیوں ہوا۔ خوشی کی یاد ہو تو یہ غم کہ خوشی نہ رہی۔ اس کی محبت بھی اس کو تسکین نہیں دیتی۔ جس کو چاہتا ہے اس کو حاصل نہیں کر سکتا، حاصل کر لے پھر بھی سیری نہیں ہوتی۔ یہ غم ستاتا ہے کہ اس کے سوا کچھ اور ہوتا۔ وہ بھی ہو جائے تو طبیعت کسی اور چیز کے لیے مچلتی ہے۔ ایک ہی نگاہ جو کبھی مرہم تھی، نشتر بن جاتی ہے۔ بوسہ لیتا ہے تو ذوقِ لبِ یار کم ہونے کا ماتم کرتا ہے۔ بوسہ نہیں ملتا تو روتا ہے کہ میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ۔ وصل نصیب ہو تو مرگِ آرزو کی فکر لاحق ہو جاتی ہے۔ وصل نصیب نہ ہو تو ناکردہ گناہوں کی حسرتوں کا ماتم — غرضے کہ آدمی کیا ہے، ایک معما ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا۔ اس کے مقابلے پر انسان کتنی متعین سی چیز ہے:

گفتار میں کردار میں اللہ کی برہان!

جوش کی شاعری کا کامیاب پہلو یہ ہے کہ وہ ''لاالہ الا انسان'' کا کلمہ پڑھنے کے باوجود اس آدمی کو نہیں بھولتے۔ ان کی شخصیت، ان کی انا اس سے کتنی ہی بغاوت کرے، ان کا انسان اس پر کتنا ہی کڑھے، ان کے تہذیبی وجود کو اس سے کتنا ہی صدمہ پہنچے، وہ اپنی زندگی کے ٹھوس تجربات کو رد نہیں کرتے۔ انھیں دیکھے بغیر، دیکھ کر بیان کیے بغیر نہیں رہ سکتے:

میاں صاحب! آپ اپنے کو ''مقید اور مجھے آزاد'' سمجھتے ہیں اس میں کچھ حقیقت تو ضرور ہے مگر میاں صاحب، غم کی زنجیر سے کسے رستگاری ہے۔ آپ کو کیا معلوم کہ ایک تولہ مسرت حاصل کرنے کے لیے ایک من خون صرف کرنا پڑتا ہے۔

--------

ذرا سوچیے تو جب ہم دہلی میں یک جا تھے۔ وہ چند روز کی مسرت اب کس قدر بے پایاں غم کی باعث بنی ہوئی ہے۔ کاش ہم کبھی نہ ملے ہوتے۔ کاش ہم کبھی خوش نہ ہوئے ہوتے۔

اپنی ایک نظم ''اے وائے آدمی'' میں انھوں نے بڑے کرب، بڑی تلخی، بڑی تحقیر مگر اس کے ساتھ بڑی حقیقت بینی کے ساتھ قبول کیا ہے کہ ''مجبور و دل شکستہ و رنجور آدمی'' کی زندگی وہ نہیں ہے جو ''انسان'' اپنے آپ سے منسوب کرتا ہے۔ نظم کے لب و لہجے پر نظیر اکبر آبادی کا اثر نمایاں ہے۔ مگر نظیر جس روایتی تہذیب کے پروردہ تھے اس کے پاس انسان کا ایک ایسا متوازن اور حقیقت آگیں تصور تھا کہ وہ آدمی کو اس کی ساری کم زوریوں، کثافتوں اور خباثتوں کے ساتھ قبول کر سکتے تھے۔ جوش میں اپنے تصورِ انسان کی بہ دولت یہ قوت نہیں۔ اس لیے نظیر اکبر آبادی کا ''آدمی نامہ'' جس وسعتِ نظر اور کشادگیِ قلب کا پتا دیتا ہے، جوش کی نظم پر اس کی چھوٹ بھی نہیں پڑی۔

جوش آدمی کو قبول نہیں کر پاتے مگر آدمی کو بیان ضرور کرتے ہیں:

خوشیاں منانے پر بھی ہے مجبور آدمی
آنسو بہانے پر بھی ہے مجبور آدمی
اور مسکرانے پر بھی ہے مجبور آدمی
دنیا میں آنے پر بھی ہے مجبور آدمی
دنیا سے جانے پر بھی ہے مجبور آدمی

اے وائے آدمی
مجبور و دل شکستہ و رنجور آدمی

آدمی کی مجبوری کے ساتھ انھیں اس کی منفی خصوصیات کا بھی شدید احساس ہے۔ ایک نظم میں اپنی محبوبہ سے کہتے ہیں:

آدمی ہوتا ہے ظالم، بے مروّت، زشت خو
بے وفا، بے مہر، خود سر، بے حیا، بے آبرو

--------

آدمی بدعہد ہے، بدخود ہے، بے آئین ہے
آدمی کہنا تجھے تیری کھلی توہین ہے

--------

اسی طرح ایک اور نظم ''بے مہر مشیّت'' میں انسان کے برعکس آدمی کی زندگی کے ایک پہلو کی مصوری کی گئی ہے:

خدا گواہ کہ منشا ہے یہ مشیّت کا
کہ قلبِ آدمِ خاکی سدا فگار رہے
ہر ایک بوسۂ شیریں کا مدّعا یہ ہے
کہ داغ بن کے کلیجے پہ یادگار رہے
بس ایک بار میسر ہوں نقرئی بانہیں
تمام عمر گرفتار صد فشار رہے
جو ایک سال بھی شاداں رہے یہ خفتہ نصیب
ہزار سال دل افگار و بے قرار رہے
جو ایک بار بھی بشاش ہو یہ سوختہ جاں
تو لاکھ بار پریشان و اشک بار رہے

جوش کی رباعیوں میں خاص طور پر آدمی کی جھلکیاں بہت نمایاں ہیں، یہاں وہ اپنی تمام مجبوریوں، کم زوریوں، کثافتوں اور خباثتوں کے ساتھ نظر آتا ہے اور اپنی قوت کے ساتھ بھی۔ جوش نے یہاں اپنے تجربے کے کسی حصے کو حذف نہیں کیا۔ وہ آدمی کا جیسا تجربہ رکھتے ہیں اس کی پوری شدت سے اسے بیان کرتے ہیں لیکن ان کا تفصیلی مطالعہ پڑھنے والوں کو خود کرنا چاہیے۔

آدمی کے اس تصور تک جوش کو ان کا خارجی تجربہ بھی لے جاتا ہے اور داخلی تجربہ بھی۔ خارجی تجربے سے مراد اس تجربے سے ہے جو انھیں دوسرے آدمیوں سے ہوتا ہے۔ جوش کی زندگی کے ابتدائی تجربات ہی میں ایسی تلخیاں شامل ہیں کہ آدمی کے کسی مثبت تصور تک پہنچنا ان کے لیے

بہت مشکل بن گیا ہے۔ ''روح ادب'' کی پہلی ہی نظم ان تجربات پر گہری روشنی ڈالتی ہے۔ جوش اپنی زندگی اور شاعری کے آخری دور تک ان تجربات کو بھلا نہیں سکے ہیں۔ بلکہ شاید ان میں کچھ اضافہ ہی ہوا ہے۔ آدمی سے متعلق ایسے ہی تجربات سے ان کی وہ تعمیمات پیدا ہوئی ہیں جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ جوش کی فطرت پرستی اور مرگ پرستی دونوں کی ابتدا آدمی سے متعلق ان کے ایسے ہی تجربات سے ہوئی ہے۔ داخلی تجربات کی نوعیت اس سے مختلف ہے۔ اس کے معنی اس تجربے کے ہیں جو انھیں ان کی شخصیت، ان کی ''انا'' اور حیاتیاتی وجود کی کش مکش سے ہوتا ہے۔ یہ کش مکش جوش کے یہاں کئی ملے جلے عناصر سے پیدا ہوتی ہے۔ ان میں سے ایک وقت کا احساس ہے۔ جوش کی انا چاہتی ہے کہ وقت اس کے لیے جاوداں ہو جائے۔ لیکن حیاتیاتی وجود ہر لمحہ بدل رہا ہے۔ اس تبدیلی سے المیے کا احساس پیدا ہوتا ہے:

قطرہ قطرہ کر کے ٹپکے ماہ و سال
اور یوں جم کر کہ بھیگا بال بال

اور مانندِ بتانِ نرم گام
سر سے گزرا کاروانِ صبح و شام

اور خاموشی سے وقتِ برق پا
مثلِ شبنم روح میں گھلتا رہا

اور عزائم کے قفس کی تیلیاں
خون میں کرتی رہیں تبدیلیاں

اور پھر دل کی خوشی کھوتے رہے
تجربوں پر تجربے ہوتے رہے

ہم دموں کی موت، دل داروں کی موت
چاند کی گم گشتگی، تاروں کی موت

جلوۂ شبنم دہکتے بھاڑ میں
سرخ آنسو قہقہوں کی آڑ میں

نتیجہ:

ابرِ غم ارض و سما پر چھا گیا
آئنہ دیکھا تو دل مرجھا گیا

ایک اور نظم میں وقت کے تغیر کا یہ احساس اس طرح بیان ہوا ہے:

وقت کے سفاک دھارے کو پکڑ سکتا ہے کون
سیلِ ماہ و سال سے دنیا میں لڑ سکتا ہے کون

وہ مہکتی رات، وہ چبھتی کہانی ہائے ہائے
نوجوانی، نوجوانی، نوجوانی، ہائے ہائے

جا چکا ہے کاروانِ عہدِ گل دور اس قدر
اب تو اس کی گرد بھی آتی نہیں مجھ کو نظر

نور میرا وقت کے قدموں کے نیچے ہے دو نیم
مدتوں سے اب تو اپنی تیرگی میں ہوں مقیم

وقت کی تبدیلی کے اس احساس میں کئی چیزیں شامل ہیں، جوانی کا خاتمہ، محبوبوں اور پیاروں سے جدائی، دوستوں اور عزیزوں کی موت اور اس کے ساتھ ہی یہ شدید احساس کہ اب آہستہ آہستہ اپنا انجام بھی قریب آرہا ہے۔ پتا نہیں یہ لامحدود حیات پرستی کا اثر ہے جو کہ جوش کی شاعری میں موت کی خواہش بار بار ابھرتی ہے۔ ان کی نظموں میں یہ جس طرح ظاہر ہوتی ہے اس کا اندازہ تو نظمیں پڑھنے ہی سے ہوسکتا ہے لیکن مزہ تو اس وقت آتا ہے جب وہ خط کی پیشانی پر ''بنامِ قوت و حیات'' لکھ کر خط کے آخر میں ''جوش مرحوم'' لکھتے ہیں —— لامحدود حیات پرستی اس خواہشِ مرگ سے نہیں بچ سکتی۔

جوش کی انا کو ایک اور چیز بہت زیادہ اذیت ناک معلوم ہوتی ہے، وہ ماضی کی یادیں ہیں۔ یہاں خدا کو مست کردینے کی ہانک لگانے والا جوش بچوں کی طرح کراہتا اور روتا ہے۔

اوہ ماضی کی سیر...روح فرسا زہرہ گداز ماضی کی سیر...میں نے
ایک ایک کر کے ان تمام دہکتے ولولوں کو اپنے دکھتے ہوئے دل میں برانگیختہ
کیا جو کبھی میرے وجود پر آتش فشانی کیا کرتے تھے اور اپنے دل کو دوبارہ
ان جمالوں اور خیالوں، ان راتوں اور وارداتوں سے ڈسوایا جن کا زہر کبھی
میرے رگ و پے میں دوڑتا پھرتا تھا۔

وقت کی تبدیلی، جوانی کا خاتمہ، اذیت ناک یادیں —— جوش کی شاعری میں یہ سارے عناصر بہت تفصیل سے موجود ہیں اور اس بات کی شہادت دیتے ہیں کہ جوش اپنی شاعری میں اپنے کسی تجربے کی تکذیب نہیں کرتے۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری ان شاعروں سے تو بہتر ہے جو ان تجربات تک نہیں پہنچتے یا انھیں اپنے شعور میں نہیں آنے دیتے یا ان کے اظہار پر دسترس نہیں رکھتے اور یہ ہماری نظم نگاری کی سو سالہ روایت کے تمام شعرا ہیں (اقبال کو چھوڑ کر) جن کے یہاں شاعری یا تو انسان تک نہیں پہنچتی یا آدمی تک نزول نہیں کرتی۔ جوش کے یہاں انسان اور آدمی دونوں موجود ہیں، لیکن جوش میں اقبال کے برعکس ایک کمی، ایک بہت بڑی کمی ہے۔ ان کے تجربات الگ الگ بکھرے ہوئے ہیں۔ وہ انھیں اپنے شعور میں نہیں سمیٹتے۔ میر نے کہا تھا: ''بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں!'' جوش آدمی سے اتنی محبت نہیں کرتے۔ وہ تصور میں اس کی بلندیوں کا ایک مینار بنا سکتے ہیں اور مینار پر چڑھ کر اس کی خداوندی کا اعلان کر سکتے ہیں، مگر جب اس مینار سے نیچے جھانک کر اس کی پستیوں اور کم زوریوں کو دیکھتے ہیں تو نفرت اور غصے سے کھولنے لگتے ہیں۔ ان میں اتنی ہمت نہیں کہ اس آدمی سے، اس نامکمل کم زور، ضعیف، شریر آدمی سے اس کی کم زوریوں کے ساتھ آنکھیں چار کرنے کے بعد اسے گلے لگا سکیں: ''اچھا ہے یا برا ہے پر یار ہے ہمارا''

لیکن اس بحث میں روایتی تہذیب کے اثرات کا ذکر تو رہ ہی گیا۔

جوش نے حافظ، سعدی، خیام، میر اور کبیر سے کیا سیکھا؟ آب و رنگ شاعری میں نہیں۔ اس کے اثرات تو سردار جعفری بھی دکھ سکتے ہیں۔ معنویت میں، حیات و کائنات کے تصور میں —— ؟

یہ جوش کی شاعری میں قوت پرستی، حیات پرستی کے ساتھ ایک ''جبر کا عقیدہ'' ''مشیت کا تصور'' ''فسانخ عزائم'' کا خوف پایا جاتا ہے جس کی وجہ سے وہ فرضی بلندیوں پر ڈکرانے، ہانکنے اور بنکارنے کے باوجود زمین پر اتر آتے ہیں جو انھیں ان کی انا کی کال کوٹھری سے نکال کر ان کے حیاتیاتی وجود کے قریب لے جاتا ہے۔ جس کی بنا پر وہ خالی خولی انسان پرستی کو چھوڑ کر آدمی کو دیکھنے کی تاب لاتے ہیں۔ یہ اسی روایتی تہذیب کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ جوش نے یہ اثرات بچپن میں

بالکل غیر شعوری انداز میں قبول کیے ہیں جو ان کی ابتدائی زندگی کے تجربات سے ہم آمیز ہو کر ان کی شخصیت کے نیم تاریک گوشوں میں ایک منفی اثر کی طرح جمے ہوئے ہیں۔ جوش نے ان اثرات کو پوری طرح اپنے شعور میں لانے اور انھیں ایک مثبت انداز میں اپنے تجربات سے ملا کر ایک مربوط نقطۂ نظر پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ تلخیِ کام و دہن سے ڈر کر انھیں اپنے رگ و پے میں دوڑنے نہیں دیا —— اور رنگِ طبیعت اور رنگِ زمانہ سے متاثر ہو کر ''امیرِ فکر و تخیل نتشے اعظم'' کی طرف دوڑ پڑے ورنہ...

لیکن شاید پھر جوش جوش نہ ہوتے کچھ اور ہوتے۔

(''فنون'' لاہور، نومبر دسمبر ۱۹۶۷ء)

○

# جوشؔ اور عشق

اردو شاعری نے بہت سے عاشق اور عشق باز پیدا کیے۔ میرؔ، جرأتؔ، مومنؔ، نواب مرزا شوقؔ، داغؔ، حسرتؔ لیکن ان سب کے مجموعی عشقوں کی تعداد بھی شاید اتنی ہی ہو جتنی جوش کی تنہا ہے۔ جوش کے پاس ''خام مواد'' بہت زیادہ ہے۔ اتنے خام مواد سے ایک تاج محل تیار کیا جا سکتا ہے۔ توقع کی جانی چاہیے کہ جوش اس ڈھیروں خام مواد سے کوئی عظیم الشان عمارت تعمیر کریں گے۔

لیکن ٹالسٹائی نے کہا ہے کہ دنیا میں عشق کی اتنی ہی قسمیں ہیں جتنے دماغ ہیں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ ہم جوش کے عشق کا کوئی ایسا تصور قائم کرلیں جو ہمارے اپنے دماغ کی پیداوار ہو اور اس تصور کو ہم جوش کے یہاں نہ پا کر مایوس ہوں۔ اس لیے مناسب ہے کہ ہم خود جوش سے ان کا تصور معلوم کرلیں۔ کسی بھی شاعر کو پرکھنے کا پہلا معیار خود اس کے تصور سے پیدا ہونا چاہیے۔ پھر دوسری منزل ان تصورات کی جانچ پرکھ ہے۔ ہم پہلے جوش کا تصورِ عشق معلوم کریں گے۔ پھر دیکھیں گے کہ عشق کی روایت میں اس تصور کا کیا مقام ہے؟

تو جوش کا تصورِ عشق کیا ہے؟

جوش نے عشق کے موضوع پر کہیں کوئی مربوط تحریر نہیں لکھی۔ کہیں کسی خط میں، کہیں کسی تصنیف کے دیباچے میں بر سبیلِ تذکرہ عشق کا ذکر بھی ہو گیا ہے۔ چند خطوط، رنگ کے چند دھبوں سے ایک مکمل تصویر بنانا مشکل ہے۔ لیکن ہم کوشش کریں گے کہ انھی غیر مربوط بیانوں سے ان کے عشق کا ایک خاکہ مرتب کریں۔ ''روحِ ادب'' کے دیباچے میں جوش نے اپنی مذہبیت کے دور کو بیان کرتے کرتے عشق کا ذکر بھی کیا ہے:

> یہ وہی زمانہ تھا کہ میں محبت کو جنسیات سے برتر، ایک مقدس آسمانی چیز سمجھتا اور محبت کی تلخ شیرینیوں میں گم ہو جانے کو حیاتِ انسانیت کا سب سے بڑا کارنامہ خیال کرتا تھا...

یہ لگ بھگ ۱۹۲۰ء یا اس سے کچھ پہلے کی بات ہے۔ جوش کی طالب علمی کا دور تھا اور دنیا سے انھیں چند تلخ تجربے ہو چکے تھے جب محبت کی تیز دھار نے پہلی مرتبہ ان کی؟ رگِ دل کو چھو کر رنگین بنایا۔ ''روحِ ادب'' میں پہلی عشقیہ نظم ''حقیقتِ دل'' ہے۔ اس نظم میں جوش بیان کرتے ہیں کہ ان کا دل پڑھنے لکھنے سے اچاٹ ہو گیا تھا کیوں کہ ان کی آنکھوں میں کسی کی آنکھیں سما گئی تھیں۔ نظم میں ایک فارسی کا شعر بھی آتا ہے جو اہم ہے:

> عاشقی چیست بگو، بندۂ جاناں بودن
> دل بدستِ دگرے دادن و حیراں بودن

''محبت کو جنسیات سے برتر ایک مقدس آسمانی چیز سمجھنا'' جوش سے مخصوص نہیں۔ ایک تو یہ عنفوانِ شباب کے ناپختہ تصورات کا مظہر ہے، دوسرے ان کی نسل کے سارے لوگ محبت کا یہی تصور رکھتے ہیں۔ اردو میں جمال پرستی کی تحریک ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ ہی شروع ہوئی۔ یہ ان سب نوجوانوں کے مشترک تصورات کا آئینہ تھی جو آگے چل کر نیاز فتح پوری کے ''نگار'' سے وابستہ ہوئے اور پھر اس کے بعد شاعرِ رومان اختر شیرانی کی نسل تک... پہلے اس نسل کا تجزیہ میں کسی اور مقام پر تفصیل سے کر چکا ہوں... جوش کے بارے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ وہ محبت کے اس تصور کو ایک مخصوص دور سے وابستہ کرتے ہیں۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ آئندہ چل کر ان کے اس تصور میں تبدیلی پیدا ہوئی اور انھوں نے محبت کو جنسیات سے برتر سمجھنا چھوڑ دیا لیکن اس کا تذکرہ آگے آئے گا۔

ابتدا میں جوش محبت کو جنسیات سے برتر ایک مقدس آسمانی چیز سمجھتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اور تصور بھی ملتا ہے، غم پرستی۔ جوش کے نزدیک عشق اور غم ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ لیکن یہ غم ناکامی کا غم نہیں ہے، اس کی نوعیت کچھ اور ہے۔ احتشام حسین کے نام ایک خط میں اپنے اشارہ ''عشق ہائے کامراں'' کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> واضح رہے کہ عاشقِ کامیاب ٹسوے نہیں بہایا کرتا۔ اس کی جوتی کو کیا غرض پڑی ہے کہ وہ ناکامی کے آنسو بہائے۔ میں کامرانی کے آنسو رو رہا ہوں اس کا خیال رہے... ورنہ اشک اور عشق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔

کامیابی سے خوشی اور ناکامی سے غم پیدا ہوتا ہے پھر یہ کیسا غم ہے کہ کامیابی سے پیدا ہوتا ہے — اور

یہ کیسے اشک ہیں کہ ''کامرانی'' میں بہائے جاتے ہیں؟ ''روحِ ادب'' کا ایک شعر ہے:

کہتے ہو غم سے پریشان ہوئے جاتے ہیں
یہ نہیں کہتے کہ انسان ہوئے جاتے ہیں

جوش کے ''عشق ہائے کامراں'' سے جو غم پیدا ہوتا ہے اس کی بنیاد ''تجربے'' پر نہیں ''تصور'' پر ہے۔ غم سے انسان بننے کا یہ تصور جوش نے کہاں سے مستعار لیا، اس سے ہمیں فی الحال کوئی غرض نہیں۔ لیکن جوش کے ابتدائی تصورات میں اس کا خاصا اہم مقام ہے۔ اس تصور کے ساتھ ان کا ایک احساس بھی شامل ہو گیا ہے اور یہ ایک سچا احساس ہے۔ ''روحِ ادب'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> مادی حیثیت سے یہ میری انتہائی فارغ البالی کا زمانہ تھا۔ لیکن ان تمام فارغ البالیوں کے باوجود مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ کوئی شے رہ رہ کر میرے دل میں چبھا کرتی تھی۔ وہ ''کوئی شے'' کیا تھی، مجھے اس کا مطلق کوئی علم نہیں اور اس کے ساتھ ساتھ مجھے حسین مناظر سے خوشی اور حسنِ انسانی سے دکھ محسوس ہوا کرتا تھا۔ ایسا کیوں تھا، یہ بات میرے دائرۂ علم سے خارج تھی۔

اب آپ ان تصورات اور احساسات کو ''روحِ ادب'' کے چند اشعار میں دیکھیے:

میرے رونے کا جس میں قصہ ہے
عمر کا بہترین حصہ ہے

--------

خوشی سے اجنبی ہوں جان کا کھونا ہی آتا ہے
مجھے لے دے کے کچھ آتا ہے تو رونا ہی آتا ہے

--------

موت سے قبل زندگی کیسی
جی رہا ہوں ابھی خوشی کیسی
بڑھ کے سامان عیش و عشرت کا
خون کرتا ہے آدمیت کا

--------

خوشی بڑھ رہی ہے تو دل مر رہا ہے
مسرت کی تکمیل سے ڈر رہا ہے

--------

گدازِ دل سے باطن کا تجلّی زار ہو جانا
محبت اصل میں ہے روح کا بیدار ہوجانا

---------

مجھ سے کہیے نہ خوشی کے قصے
ایسی باتوں سے میں گھبراتا ہوں

---------

عیش کی جانب طبیعت کچھ جو مائل ہوگئی
دل پہ غصہ آگیا اپنے سے نفرت ہوگئی

---------

کچھ آج وہ کثرت ہے حسینوں کی یہاں
ہے چوبۂ قصاب پہ سینہ میرا

یہ اشعار جیسے کچھ بھی ہیں جوش کے ابتدائی تصورات کی وضاحت کرتے ہیں۔ آخری شعر میں بالکل ذاتی سا تجربہ نظم ہوا ہے۔ ''چوبہ قصاب'' کی ترکیب اس کے بغیر نہیں آئی۔ یہ وہی حسنِ انسانی سے دکھ محسوس کرنے والی بات ہے۔ اس کے ساتھ ہی خوشی سے شعوری گریز کی بھی کیفیت نمایاں ہے۔ جوش کو اندیشہ ہے کہ خوشی سے دل مرجائے گا۔ یہ سب رسمی، روایتی اور رومانی تصورات ہیں۔ مگر جوش نے انھیں اپنالیا ہے اور یہ ''روحِ ادب'' میں ہر جگہ بکھرے ہوئے ہیں۔ ''محبت جنسیات سے برتر ایک مقدس آسمانی چیز ہے۔'' لیکن جوش کی جنسی زندگی سب کو معلوم ہے۔ اس پر غصہ کرنے، بگڑنے، اخلاقی تصورات کے حوالے سے واویلا کرنے کی ضرورت نہیں۔ ہمارے لیے خارجی عمل اتنا اہم نہیں جتنا داخلی احساس۔ جنس کے بارے میں جوش کا داخلی احساس کیا ہے؟ کیا وہ اپنے شعور میں محبت کی جنسی بنیاد کو تسلیم کرتے ہیں؟ کیا محبت جنس سے ہم آمیز ہو کر بھی ایک مقدس آسمانی چیز رہتی ہے؟ جوش کے اپنے بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عنفوانِ شباب کے بعد محبت اور جنس کے تعلق کو قبول کر لیتے ہیں۔ یہ یہاں صرف بیان ہے۔ جوش کے باطن میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔ پہلی ''جنسیات سے برتر محبت'' کی بات چھوڑیے اور احتشام حسین کی تحقیق کے مطابق اٹھارویں کامیاب عشق کی روداد لکھیے۔ انھیں عشق کا یہ تجربہ ایک ایسی محبوبہ سے ہوا ہے جو ان کی محبت میں سمندر میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ جوش بھی جوشِ محبت میں اس کے پیچھے سمندر میں کود پڑتے ہیں اور اسے نکال لاتے ہیں۔ اس تجربے کی بنا پر انھیں گمان گزرتا ہے کہ وہ عشق، سچے عشق میں مبتلا ہوگئے۔ سچے عشق کا یہ تصور پیدا ہوتے ہی ان کے جنسی تجربات ان کی نظر سے محو ہوجاتے ہیں اور وہ اپنی فاتحِ بحر کو مخاطب کر کے کہنے لگتے ہیں:

اے کہ تو پاکیزہ تر ہے جملہ مخلوقات سے
عشق ہے اور عشقِ کامل مجھ کو تیری ذات سے
عشق عورت مرد کا یہ بات ہو سکتی نہیں
عشق شوہر باپ بیٹے بھائی کا یہ بھی نہیں
سوچتا ہوں لاکھ لیکن لب پہ لا سکتا نہیں
مجھ کو کیسا عشق ہے میں خود بتا سکتا نہیں
تو سمجھتی ہے میں غش ہوں تیرے آب و رنگ پر
جی نہیں سکتا ہوں میں ایسے مقامِ ننگ پر
قلب آلودہ نہیں جسمانیت کے زنگ سے
روح بالا ہو چکی ہے سطحِ آب و رنگ سے
ہاں میں تجھ سے دور رہ کر زندہ رہ سکتا نہیں
قرب سے کیا مدعا ہے یہ بھی کہہ سکتا نہیں

''قلب آلودہ نہیں جسمانیت کے زنگ سے''، ''مجھ کو کیسا عشق ہے میں خود بتا سکتا نہیں''، ''قرب سے کیا مدعا ہے یہ بھی کہہ سکتا نہیں۔'' ان مصرعوں میں جنس کی نفی اور جنسیات سے بلند مقدس آسمانی محبت کا اثبات کیا گیا ہے یعنی پہلے عشق سے اٹھارویں اور آخری عشق تک ہزار تجربوں سے گزرنے کے بعد بھی ابتدائی تصور میں کوئی تبدیلی نہیں۔ جنسی تجربات نے شعور میں جگہ نہیں بنائی۔ ان کی طرف کوئی مثبت رویہ پیدا نہیں ہوا۔ شعور میں جگہ بھی پائی تو احترام کے ساتھ نہیں تحقیر کے ساتھ۔ جوش ہی کیا ان کے دور کا کوئی فرد اس تحقیر سے خالی نہیں ہے، سوائے حسرت کے۔ جنس کی یہ تحقیر کیا ہے، حیاتیاتی وجود کی تحقیر۔ حسن اور حیاتیاتی وجود کی یہی تحقیر جوش کے یہاں ''آدمی'' کی تحقیر بن جاتی ہے۔ لیکن اس موضوع پر ہم ''جوش اور آدمی'' میں گفتگو کر چکے ہیں۔

جوش جنسی تجربات میں گردن گردن ڈوبے ہونے کے باوجود جنس کا احترام نہیں کر سکتے۔ اس لیے جنس کی ''گندگی'' گندگی ہی رہتی ہے، تقدسِ حیات کا سرچشمہ نہیں بننے پاتی۔ جوش جب تک اوپری ''مصنوعی'' دکھاوے کی محبت کرتے ہیں، محبت کو ''چناں'' اور ''چنیں'' سے منسوب کرتے ہیں لیکن ان کے باطن میں ایک احساس —— تلخ اور قوی احساس موجود ہے کہ یہ سب کچھ نہیں، دھوکا ہی دھوکا ہے۔ فراق نے کہا ہے:

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر، پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر، پھر بھی

یہ ''پھر بھی'' کہہ سکنے کی قوت تہذیب کی سب سے بڑی دین ہے۔ جوش میں ''پھر بھی'' کہنے کی سکت نہیں۔ دھوکا کھلتے ہی وہ چیخنے چلانے بلکہ ڈکرانے لگتے ہیں:

جو عاشقی کی چلت پھرت تھی
گروہ اک شانِ عینیت تھی
یہ ہیں فقط شاعری کی باتیں
یہ ہیں فقط صوفیوں کی زٹلیں
کہ عشق ہے روحِ بے کرانی
کہ عشق ہے جنسِ آسمانی
مگر یہ اب پول کھل چکا ہے
کہ عشق ہیجان جسم کا ہے
نہ عشق اعلیٰ، نہ عشق احسن
فقط اک اعصاب کی ہے اینٹھن

عشق کی تقدیس کو ''فقط شاعری کی باتیں'' سمجھنے کا نتیجہ ہے کہ جوش کی عشقیہ شاعری ان کے اٹھارہ ''عشق ہائے کامراں'' کے باوجود پڑھنے والے کے دل و دماغ پر کوئی اثر نہیں ڈالتی۔ ایک مصرع، ایک شعر ایسا نہیں آتا جو دل پر اثر انداز ہو یا دماغ کو متاثر کرے —— فارسی شاعری کا سارا آب و رنگ خرچ کرنے کے باوجود جوش اپنی شاعری کے اس حصے میں قطعی ناکام ہیں۔

''نئی نظم اور پورا آدمی'' میں میرا جی کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے دیکھا تھا کہ جنسی جذبہ اپنی اصل میں ایک غیر شخصی جذبہ ہے لیکن انا اسے اپنی ملکیت بنا کر شخصی جذبے میں تبدیل کر لیتی ہے۔ جب یہ جذبہ بالکل شخصی ہو کر رہ جائے تو اس سے دن کا ''سایہ'' پیدا ہوتا ہے۔ دن کا سایہ اس فرد کو کہتے ہیں جسے جنسی تجربے سے کوئی حقیقی تسکین حاصل نہیں ہوتی اس لیے وہ تسکین حاصل کرنے کی خاطر اپنے جنسی تجربات کی نمائش کرتا ہے اور ''بیتی راتوں کی کہانی'' ہر ایک سے بیان کرتا ہے۔ جوش کے جنسی تجربات بھی انھیں کوئی حقیقی تسکین نہیں دیتے۔ ان کا مقصد صرف ''انا'' کی آرائش ہے۔ ''روحِ ادب'' کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> جی تو بے ساختہ چاہتا ہے کہ میں اس اوّلین وارداتِ محبت کو اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے تمام دیگر واقعاتِ رنگین کو اس دیباچے میں درج کر دوں اور دنیا کو بتا دوں کہ حسن کی زلفوں کی کمندوں نے کتنی بے پایاں نیاز مندیوں کے بعد میرے ناز کو گرفتار کرنے کی سعادت حاصل کی تھی۔

''دنیا کو بتادوں'' جوش کا یہ بنیادی حصہ ہے اور کون نہیں جانتا کہ جوش نے دنیا کو یہ بتانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ تحریروں میں بھی اور گفتگو میں بھی۔ اسی سے ان کا یہ فخر پیدا ہوا کہ ان کی کتاب زندگی میں کوئی ''باب الاسرار'' نہیں ہے۔ میرؔ نے کہا تھا:

پاسِ ناموسِ عشق ہے ورنہ
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

جوش اس جذبے سے واقف نہیں۔ ان کا عشق، ان کے جنسی تجربات ایک دکھاوے کی چیز ہیں اور یہ تنہا ان کا معاملہ نہیں، ان کی ساری نسل کی واردات ہے۔ عشق جب دنیا دکھاوے کی چیز بن جاتا ہے تو اس کے صرف ایک معنی ہوتے ہیں، حقیقی جذبے کا فقدان۔ جوش میں، جوش کی نسل میں، اس زمانے کے سارے ہندوستان میں حقیقی جذبے کے اس فقدان سے طرح طرح کی شکلیں پیدا ہوئی ہیں۔ جذبے کی نمائش جس قدر زیادہ ہے جذبے کا اثر اتنا ہی کم ہے۔ ہر جذبے کی تہ میں، باطن کی گہری تاریکی میں کوئی کہتا رہتا ہے: ''یہ کچھ نہیں۔ یہ جھوٹ ہے...'' جھوٹ کا یہ کھوٹ عشق میں، جنسی تجربے میں، عشقیہ شاعری میں، مادی زندگی میں ایک ایسا زہر ملا دیتا ہے کہ آدمی میں تحقیر، بے حسی اور سنگ دلی کے سوا کچھ باقی نہیں رہتا۔ خواہ وہ ظاہر میں اسے کتنا ہی چھپائے مگر باطن میں جانتا ہے، خوب اچھی طرح جانتا ہے کہ وہ جو کچھ ظاہر کرتا ہے اس کا اس کی حقیقی زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ یوں تہذیب ایک خول بن کر رہ جاتی ہے۔ جوش میں یہ تحقیر، یہ بے حسی، یہ سنگ دلی کتنی گہری ہے، جوش کے شعور کو اس کا کوئی علم نہیں۔ مگر بعض اوقات وہ بولتی ہے... اور سنیے اس کی آواز کتنی ہول ناک ہے۔ محبوبہ کی بے وفائی پر کہتے ہیں:

شگفتہ تھی رسم و راہ تیری
مری طرف تھی نگاہ تیری

--------

یہ منتیں تھیں کہ بس بلا لو
کنیز اپنی مجھے بنا لو

--------

ہمیشہ آنکھوں پہ آستیں تھی
مرے قدم پر تری جبیں تھی

--------

اور اب مجھے جانتی نہیں ہے
غضب ہے پہچانتی نہیں ہے

نتیجہ: مگر وہ دنیا نہیں رہی ہے —— مجھے بھی پروا نہیں رہی ہے۔ ارے جوش صاحب آپ کس کس چیز کی پروا چھوڑیں گے۔

جوش کے دل میں جنس کا کوئی حقیقی احترام نہیں۔ ''روحِ ادب'' کے اس دیباچے میں جس کا حوالہ اوپر کئی جگہ آ چکا ہے، اپنے ''واقعاتِ رنگین'' درج نہ کرنے کا سبب بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

...ڈرتا ہوں، بیان کرنے سے ڈرتا ہوں۔ اپنی رسوائی سے نہیں، اپنے صیادوں کی رسوائی سے۔ ڈرتا ہوں کہ کہیں ان کی جبینِ ناز پر شکنیں نہ پڑ جائیں۔

یہ محبوباؤں کا بیان ہے اور ان محبوباؤں کا جن نیک بختوں نے ان کی محبت کا بھرپور جواب دیا... انا... انا... خود پرستی... خود پرستی... خود پرستی...

جنسی جذبہ اپنی اصل میں انا کی نفی کرتا ہے۔ یہ اپنے آپ کو کسی دوسرے کے سپرد کر دینے کا جذبہ ہے۔ جوش اپنی زندگی اور شاعری کے ابتدائی دور میں اس کی نوعیت سے واقف تھے۔ ''حقیقتِ دل'' کا شعر پھر یاد کیجیے:

عاشقی چیست بگو، بندۂ جاناں بودن
دل بدست دگرے دادن و حیراں بودن

لیکن جلد ہی جوش کے دماغ کی ''خطرناک کمانیاں'' کھلنے لگتی ہیں۔ عشق کا یہ تصور غائب ہو جاتا ہے، عشق کی جگہ عیاشی لے لیتی ہے... ''حسنِ انسانی سے مجھے دکھ محسوس ہوتا ہے۔'' یہ سچا احساس بھی عیاشی کی دھوم دھام میں کہیں کھو جاتا ہے۔ اب حسنِ انسانی ''کھیلنے کی چیز'' بن جاتا ہے۔ دل کو ''چوبۂ قصاب'' سے بچانے کے لیے وہ خود قصاب بن جاتے ہیں اور اپنی فطرت کے عمیق ترین احساس کو بھول کر ''جامن والیوں'' اور ''مہترانیوں'' کے ساتھ گھومنے لگتے ہیں۔ جس کا مقصد وقتی تفریح ہے۔ بعض اوقات وہ صاف صاف کہنے لگتے ہیں کہ عورت وقت گزاری کی ایک شے ہے۔ حیرت ہے کہ اس کے ساتھ ہی ابتدائی غم پرستی کے اثرات بھی مٹ جاتے ہیں اور وہ جوش جسے ''خوشی میں دل کی موت'' نظر آتی تھی اور جو عیش و عشرت کو آدمیت کا خاتمہ سمجھ کر تکمیلِ مسرت سے ڈرتا تھا آخر اپنی شاعری میں غم کے عنصر کے نہ ہونے کی تاویل کرتے ہوئے لکھتا ہے:

میری بیش تر عاشقانہ نظموں میں اس چیز کی ''لوگ کہتے ہیں'' کمی ہے جسے آہ و فغاں اور سوز و گداز کہا جاتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس کی ذمہ داری ہے میرے عشق ہائے کامراں پر...

قطع نظر اس کے کہ جوش ''سوز و گداز'' کو رونا پیٹنا کہتے ہیں، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ اس جوش کا بیان ہے جو غم کو انسان بننے کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ پتا نہیں غم کی صلاحیت انسان کی پُرعظمت بزرگی کی

دلیل ہے یا نہیں لیکن غم سے بھاگنا، غم کی سہارنہ لینا، غم سے بچنے کے لیے اپنی فطرت کے عمیق ترین محسوسات سے گریز کرنا پسندیدہ شے کسی طرح نہیں ہے۔ جوش اپنی طرزِ زندگی کی بنا پر غم سے بھاگتے ہیں۔ اسی لیے ''کامیاب عشق'' کا تصور ان کے نزدیک صرف محبوب سے ہم بستری ہو کر رہ جاتا ہے۔ عشق میں کامیابی یا ناکامی کا اتنا خارجی پیمانہ شعور کی سطحیت اور اپنی فطرت کی تکذیب سے پیدا ہوا ہے۔ بیدل نے رونا رویا تھا:

چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

ایسا نہیں کہ جوش کو یہ تجربہ نہیں ہوا۔ تجربہ بھی ہے اور تجربے کا احساس بھی۔ مگر جوش اسے اپنے شعور میں ٹکنے نہیں دیتے۔ اس سے وقتی عیاشی کے مزے میں کھنڈت پڑتی ہے۔ بالآخر ان کا رویہ مطلب برآری کا رویہ بن جاتا ہے۔ یہ کافی ہے کہ محبوب ان کے پہلو میں ہے اور وہ اس کے ساتھ جو چاہیں کر سکتے ہیں۔ ''جو چاہیں'' کا مقصد واضح ہے۔ جوش کو اس سے زیادہ مطلوب نہیں۔ مگر بعض اوقات کبھی کبھی فاتح بحر جیسی کوئی محبوبہ انھیں ایسی دلدل سے نکالتی بھی ہے تو ان کا شعور اپنی سطحیت کے باعث اس گہرے تجربے کو قبول کرنے کے قابل نہیں رہتا۔ احتشام حسین نے ''آیات و نغمات'' کی تین نظموں ''تو اگر واپس نہ آتی''، ''نیا امرت'' اور ''فاتح بحر کی خدمت میں'' کی بہت تعریف کی ہے اور لکھا ہے کہ تینوں نظمیں ''غیر معمولی شدتِ احساس اور رنگینی کی حامل ہیں۔'' حقیقت اس کے برعکس ہے کہ تینوں نظموں میں تصنع اور آورد کے سوا اور کچھ نہیں:

تو اگر واپس نہ آتی بحرِ ہیبت ناک سے
حشر کے دن تک دھواں اٹھتا بطونِ خاک سے

یہ اس آدمی کا تجربہ ہے جس کی محبوبہ اس کے لیے سمندر میں کود چکی ہے اور وہ خود بھی اسے بچانے کے لیے چھلانگ لگا چکا ہے۔ نظم کے آخر تک پہنچتے پہنچتے رہے سہے احساس کا سرشتہ بھی ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے اور وہ قطعی فلمی انداز کی قیاس آرائی شروع کر دیتے ہیں کہ اگر محبوبہ ڈوب جاتی تو وہ بھی ڈوب جاتے اور پھر:

بحر کے سینے کو جب طوفان میں لاتی ہوا
پے بہ پے آتی ہمارے گنگنانے کی صدا
جب گھٹائیں رقص کرتیں اور پپیہے کوکتے
نور میں لپٹے ہوئے دونوں ابھرتے بحر سے
رات جب کچھ بھیگ جاتی اور جھک جاتا قمر
سیر کرتے روز ہم بانہوں میں بانہیں ڈال کر

کوئلیں جب کوکنے لگتیں اندھیری رات میں
صبح تک دھومیں مچاتے ہم بھری برسات میں
چھیڑتا جب کوئی ساحل پر ہماری داستاں
پڑنے لگتیں بحر پر دھندلی سے دو پرچھائیاں
زندہ رہتے حشر تک غم کے پرستاروں میں ہم
سانس لیتے سازِ حسن و عشق کے تاروں میں ہم
وقف ہو جاتے محبت کے فسانے کے لیے
مردہ ہو کر آگ بن جاتے زمانے کے لیے

یہ نظم ہے یا فلم ''ندیا کے پار'' کا منظر اتنا بڑا واقعہ ہونے کے بعد جذبے کی کمی ہے —— بے انتہا کمی۔ اس کمی کو اِدھر اُدھر کی باتیں بنا کر دور نہیں کیا جا سکتا۔ چھپایا بھی نہیں جا سکتا۔ آدمی غم سے بھاگتا ہے تو غم بھی اس سے بھاگنے لگتا ہے۔ جوش کے غم کی صحیح کیفیت دیکھنی ہو تو وہ بے رنگ نظمیں ملاحظہ کیجیے جو انھوں نے اپنے دوستوں کی موت پر لکھی ہیں۔ ایک نظم کے اوپر تو یہاں تک درج ہے کہ آہوں اور ''سسکیوں کے ساتھ'' مگر نظم پڑھیے تو نہ آہیں ہیں نہ سسکیاں۔ بس لفظ ہی لفظ ہیں۔ جوش کی ان تینوں نظموں میں بھی الفاظ کے سوا کچھ نہیں۔ جوش کے ''عشق ہائے کامراں'' جوش کو خاصے مہنگے پڑتے ہیں۔

اچھی شاعری، کامیاب شاعری، بڑی شاعری کرنے کے لیے عشق کے الوہی ملکوتی سماوی تصور کی کوئی ضرورت نہیں، شاعری خالص جنسی تجربات سے بھی ہو سکتی ہے۔ بشرطے کہ جنس کا احترام موجود ہو۔ اس احترام کے بغیر آدمی جنس میں ڈوب نہیں سکتا۔ جنسی لذت کا اصول سپردگی اور خودگدازی ہے جو آدمی انا کے خول سے نہ نکل سکے اسے جنسی لذت بھی کیا ہوگی۔ جنس کی تحقیر کی بنا پر جوش اپنے جنسی تجربات سے بھی پورا مزہ نہیں لے سکتے۔ ان کا شعور انھیں مسترد کرتا رہتا ہے۔ اس لیے ان کی نام نہاد عشقیہ نظموں میں لطف کی کیفیت بھی نہیں ہے۔ عسکری صاحب نے جرأت کو ایک ''مزیدار شاعر'' لکھا ہے۔ جوش کی شاعری کے اس حصے میں مزے داری بھی نہیں۔ جرأت کی محبوبہ کہتی ہے:

جرأت کے یہاں رات جو مہمان گئے ہم
جو بات نہ تھی ماننے کی مان گئے ہم

جوش اپنی فتوحات کا کتنا ہی ڈھونڈورا پیٹیں، لیکن ان کی اٹھارہ محبوبائیں بھی انھیں ایک ایسا مزے کا شعر نہ دے سکیں۔

جوش انانیت پرست ہیں، لیکن جنس کی اپنی ایک قوت ہے۔ جنسی تجربہ اپنے ساتھ کچھ ایسے

عناصر لا کر ہی رہتا ہے جس میں زندگی کی رو دوڑی ہوتی ہے۔ کبھی کبھی جوش کے جنسی تجربات سے بعض ایسے شعر بھی پیدا ہو جاتے ہیں جنھیں اپنے تجربات کی بنا پر جوش ہی بیان کر سکتے تھے "حرفِ آخر" کی حوا میں جنسی جذبے کی بیداری کا جو نقشہ جوش نے کھینچا ہے وہ ان کے ایسے اشعار کی ایک مثال ہے:

پیدا ہوئی ہے بات یہ شاید بہت بری
پہلو سے زلف مس ہو تو آتی ہے جھرجھری

---------

سیال ہو رہی ہوں سنبھلتا نہیں بدن
معبود میری اوس کو پی لے کوئی کرن

اسی طرح اپنی ایک نظم "شاعر کی نماز" میں جنس کا مثبت اثر بیان کیا گیا ہے۔ جوش کو ایک عورت ملتی ہے جسے شکایت ہے کہ "پھول تو موجود ہے لیکن کوئی گل چیں نہیں۔" جوش اس پر محبت کی نظر ڈالتے ہیں اور نتیجے کے طور پر:

عارضِ شب رنگ پر سرخی نمایاں ہوگئی
ہاتھ قبضے پر گیا تلوار عریاں ہوگئی
آنکھ کے پردوں میں گویا شہد سا گھلنے لگا
سانس کچھ اس ناز سے لی رنگِ رخ کھلنے لگا
خشک ہونٹوں پر تبسم رنگ برسانے لگا
عشوہ سرخی سی سیہ چہرے پہ دوڑانے لگا
ظلمتوں میں آبِ حیواں ناز فرمانے لگا
اک ذرا گہرا سا ہو کر ہر نفس آنے لگا
ناز سے انگڑائی لی آنکھوں میں رس آنے لگا
صبح کی تنویر شبنم سے گلے ملنے لگی
مس کیا بادِ سحر نے اور کلی کھلنے لگی
خودبخود آرائشِ کاکل سے شرمانے لگی
دست و پا میں ایک ہلکی لہر سی آنے لگی

لیکن اس کے ساتھ ہی یاد رکھنے کی یہ چیز ہے کہ جوش نے محبت کی نظر "بناوٹ" سے ڈالی ہے:

اس سماں سے قلبِ شاعر ہوگیا زیر و زبر
اور کچھ اس پیار سے ڈالی بناوٹ کی نظر

کاش جوش اپنے جنسی تجربات میں اس بناوٹ سے دور ہو سکتے۔ اب اس قسم کی نظموں کا تذکرہ شروع ہوا ہے تو ایک نظم ''اشکِ اوّلیں'' کے چند اشعار بھی دیکھ لیجیے۔ ان میں ایک لڑکی کے (جو اُن کی محبوبہ ہے) بچپن سے جوان ہونے کی مصوری کی گئی ہے اور اردو میں اپنی قسم کی ایک ہی چیز ہے:

زمیں پھرتی رہی ذرّات میں ہوتی رہی گردش
اسی کے ساتھ محسوسات میں ہوتی رہی گردش

--------

بھرے ظالم کے شانے کشتیِ طفلی کے کھینے سے
کلی کھلتی رہی جلووں کے پیہم سانس لینے سے

--------

جوانی سینۂ طفلی میں اٹھلاتی رہی برسوں
کوئی پیہم تمنا دل کو برماتی رہی برسوں

--------

مچلتا سا رہا ذوقِ تماشا آنکھ کے تل میں
تڑپ بھرتی رہی اک غیر محسوس آرزو دل میں

--------

زمینِ برف میں تخمِ شرر بوتی رہی بجلی
تنِ نازک میں رفتہ رفتہ حل ہوتی رہی بجلی

--------

جلا ہوتی رہی پردے میں بھی زلفِ پریشاں پر
زمرد کے ورق چڑھتے رہے رخسارِ تاباں پر

--------

لب و رخسار کو دیتی رہی درسِ دُر افشانی
دلِ نازک کے نامعلوم ارمانوں کی جولانی

جوش اپنے بچپن کی محبوبہ کو جب اس عالم میں دیکھتے ہیں تو یکا یک محسوس کرتے ہیں کہ میں تنہا ہزاروں بجلیوں کی زد میں بیٹھا ہوں۔ مگر ان بجلیوں کا اثر جوش پر، جوش کے شعور پر کیا ہوتا ہے۔ ردِّعمل کا ایک شعر:

وہ بھڑکی آگ سینے میں رگ و پے کو تپا ڈالا
زباں سے یہ مری بے ساختہ نکلا ''جلا ڈالا''

میرا خیال ہے کہ سینے پر ہاتھ مارنے کی کسر رہ گئی ہے — ''جلا ڈالا، مار ڈالا، ہائے ہائے'' اس قسم کے ٹکڑے جوش کے یہاں بہت آتے ہیں۔ ان میں ایک ابتذال، ایک عامیانہ پن سا پایا جاتا ہے جو درحقیقت ''بے حسی'' سے پیدا ہوا ہے۔ یہ بے حسی اس حقیقت کا آئینہ ہے کہ جوش جنس کے بارے میں اپنے تجربے کو، جیسا کہ وہ ہے، قبول نہیں کرتے۔ محبت جنسیات سے برتر مقدس'' آسمانی محبت'' اور اسی کے ساتھ اس کی'' تلخ شیرینیوں'' کا جو تصور انھوں نے اپنی ابتدائی زندگی میں قائم کیا تھا وہ ان کے تجربے اور شعور کے درمیان حجاب بن کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ محبوبہ پر نظر پڑنے کا نتیجہ یہ ہوا:

حریم جاں کی میں نے اس دریچے سے زیارت کی
نظر آئی مجھے خونیں کفن دیوی محبت کی

--------

بقا کے پھول کو تابوت پر کھلتے ہوئے دیکھا
اجل کو زندگانی سے گلے ملتے ہوئے دیکھا

''خونیں کفن دیوی'' یہ محبت کی ایک فرضی تصویر ہے۔ اس کا ان کے تجربات سے کوئی تعلق نہیں کہ انھوں نے اپنے شعور میں اسے حقیقت کا رنگ دے رکھا ہے۔ یہی تصویر ہے جو انھیں نہ ٹھکانے سے محبت کرنے دیتی ہے نہ دل لگا کر عیاشی۔'' جلا ڈالا'' کو آپ دیکھ چکے۔ اب اس کے تقابل میں اس شعر کو دیکھیے جو اس کے ردعمل کے بیان میں انھوں نے لکھا ہے اور محبوبہ کو یکا یک دیکھنے کے خوب صورت تصور کو بیان کرتا ہے:

نرالا خوف، انوکھی کش مکش، نا آشنا آنچل
گرجتے ہوں کہیں کچھ جیسے خواب میں بادل

جوش کی جنسی شاعری کے یہ ٹکڑے جو رباعیات میں بڑے حسن کے ساتھ آتے ہیں اردو شاعری میں ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ جوش شعوری طور پر جنس کی کتنی ہی تحقیر کریں جنس کی فیاضی اپنا کام کیے جاتی ہے۔

آخر میں ایک سوال رہ گیا جوش اپنی شاعری میں محبت کا تاج محل بناتے ہیں یا نہیں؟ تاج محل ایک مقبرہ ہے۔ جوش کی محبت کا شعوری تصور انھیں بار بار مقبروں اور عورت ہی کے تصور کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن کاش وہ تاج محل بنانے کی ناکام کوشش کے بجائے اپنے جنسی تجربات سے'' اجنتا کا غار'' تخلیق کرنے کی کوشش کرتے۔

○

# جوشؔ اور فن

شاعری تین چیزوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ (۱) شاعر کا تجربہ، موضوع یا مواد (۲) ہیئت یا وہ صنف جسے شاعر نے اپنے تجربے کے اظہار کے لیے چنا اور (۳) شاعر، شاعری سے جو کچھ سمجھتا ہے۔ اس تیسری چیز کو بالعموم نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ لیکن ہمارے نزدیک اس کی حیثیت بنیادی ہے بالخصوص جدید شاعری کے سلسلے میں۔ جدید شاعری کی تخصیص میں نے اس لیے کی ہے کہ ہمارے روایتی معاشرے نے جو روایتی شاعری پیدا کی اس میں اچھے برے شعر کے معیارات متعین تھے۔ تب انفرادی یا جماعتی شعری نظریات پیدا نہیں ہوئے تھے۔ اچھے یا برے شعر کا جو بھی تصور تھا، پورے معاشرے کی ملکیت تھا۔ جدید شاعری کا معاملہ اس کے برعکس انفرادی یا جماعتی نظریاتِ شعر سے تعلق رکھتا ہے۔ جدید شاعری پیدا ہی اس وقت ہوئی جب شاعری کے اس عمومی تصور میں ردوبدل کیا گیا جو صدیوں سے متعین تھا اور نئے نظریات پیدا کیے گئے یا مستعار لیے گئے۔ اس لیے جدید شاعری کا کوئی قابلِ ذکر مطالعہ اس وقت تک نہیں ہوسکتا جب تک اس نظریے کی چھان پھٹک نہ کر لی جائے جس سے وہ شاعری پیدا ہوئی ہے۔ جوشؔ بھی ایک جدید شاعر ہیں یعنی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کے بعد ظہور پذیر ہوئے ہیں اس لیے ان کی شاعری پر بات کرنے کے لیے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ جوشؔ شاعری سے کیا سمجھتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جوشؔ کا نظریۂ فن کیا ہے؟

جوشؔ کے نزدیک شاعری کی دو خصوصیات اہم ہیں۔ آپ بیتی اور جگ بیتی۔ ان کے نزدیک شاعری ایک طرف شاعر کی سوانح عمری ہوتی ہے تو دوسری طرف اپنے زمانے کی تاریخ نویسی۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

شاعری جہاں آپ بیتی ہے وہاں جگ بیتی بھی ہے۔ شاعری اگر داخلی ہے تو خارجی بھی ہے۔ اس لیے اگر ہم شاعری کو حیات کی مصوری اور زمانے کی تاریخ نویسی کا لقب دیں تو بے جا نہ ہوگا... شاعر کے کلام سے آپ اس کے مزاج کی افتاد، اس کے احباب و خاندان کا معیار، اس کی زندگی کے مختلف واقعات معلوم کر سکتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر اس کا کلام ایک نوع کی بیاگرافی (سوانح عمری) ہوتا ہے اور صرف یہیں تک نہیں آپ کو اس کے کلام سے یہاں تک معلوم ہوسکتا ہے کہ اس کے زمانے کی سوسائٹی کا کیا رنگ تھا۔ اس کے دور میں عام پبلک خیالات کی کیا نوعیت تھی۔ اس وقت کے معاشرتی، تمدنی، مذہبی اور سیاسی شعار کیا تھے اور اس کے ہم عصروں کی ذہنیتوں کا رخ بالعموم کس طرف تھا۔

شاعری کے آپ بیتی اور جگ بیتی ہونے سے انکار نہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ آپ شاعری سے شاعر کے بارے میں اور شاعر کے زمانے کے بارے میں بہت کچھ معلوم کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ شاعری کے ثانوی فوائد ہیں۔ شاعری کا اوّلین مقصد لذت آفرینی اور اس کے بعد معنی آفرینی ہے۔ یہ تو ہوئی ایک بات، دوسری بات یہ ہے کہ شاعری کا تعلق صرف شاعر کی ذات اور شاعر کے زمانے سے نہیں ہوتا بلکہ ہر ذات اور ہر زمانے سے، مثلاً ہم میرؔ کے کلام کو اس لیے نہیں پڑھتے کہ اس سے میرؔ کی سوانح عمری ترتیب دیں یا ان کے زمانے کے حالات معلوم کریں۔ میرؔ کی شاعری کو ہم اس لیے پڑھتے ہیں کہ وہ ہماری بھی اتنی ہی ہے جتنی میرؔ کی۔ میرؔ کی ذات اور زمانے سے اس کا کتنا ہی گہرا تعلق ہو لیکن اس کا ہماری ذات اور ہمارے زمانے سے بھی ویسا ہی گہرا تعلق ہے۔ میرؔ کے کلام سے میرؔ کی سوانح عمری مرتب کرنا یا ان کے زمانے کے حالات معلوم کرنا سوانح نگاروں یا تاریخ نویسوں کا کام ہوسکتا ہے۔ اس کام کی اہمیت بھی تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن میرؔ کی شاعری کا مقصد ان دونوں میں سے ایک بھی نہیں۔ شاعری کا یہ استعمال ضمنی اور غیر شاعرانہ ہے۔ تیسری بات یہ کہ اصل اہمیت شاعری کی ہے، آپ بیتی اور جگ بیتی کی نہیں۔ لیکن جب شعوری طور پر ایک نظریے کی صورت میں شاعری کی یہ تعریف قبول کر لی جاتی ہے تو شاعری کا مقصد سوانح عمری لکھنا اور زمانے کی تاریخ نویسی کرنا بن جاتا ہے اور شاعری کے تقاضے نظر انداز ہوجاتے ہیں۔ جوشؔ کے یہاں ان کے بہت سے دوسرے ہم عصر شعرا کی طرح یہ نظریہ شعوری طور پر آیا ہے۔ اس لیے ان کی شاعری ان معنوں میں آپ بیتی اور جگ بیتی ہے جن میں میرؔ کی شاعری آپ بیتی اور جگ بیتی نہیں ہے۔ جوشؔ نے نظریاتی طور پر جو کچھ سمجھا ہے شعوری طور پر اپنی شاعری کو وہی بنانا چاہا ہے۔ نتیجہ:

گاڑی میں گنگناتا مسرور جا رہا تھا
اجمیر کی طرف سے جے پور جا رہا تھا

یا

اے ریل رحم کر یہ وہی دھول پور ہے

یا

مرنے کو اور جائیے پنجاب میل پر

جوش کی شاعری کی بیش تر بے رنگ بلکہ بعض اوقات مضحک واقعیت نگاری ان کے اسی نظریۂ شعر سے پیدا ہوئی ہے۔ جوش اگر حقیقی معنوں میں اتنے بڑے شاعر نہ ہوتے تو شاعری کے مقصد کا یہی تعین ان کی ساری شاعری کو غارت کر دینے کے لیے کافی تھا۔ جوش بڑے ہیں اس لیے لڑ گر کر سنبھل جاتے ہیں لیکن جوش کے بہت سے ہم عصروں کو آپ بیتی اور جگ بیتی کا یہی نظریہ لے ڈوبا۔

آپ بیتی اور جگ بیتی کے ساتھ جوش کے یہاں شاعری کا ایک اور تصور ملتا ہے جو توجہ کے قابل ہے۔ ان کے نزدیک ''شاعر ہے وہ شخص جو سب سے حساس ہو۔ اس کے جذبات شدت کے ساتھ سریع الاشتعال ہوں۔''

''شاعر کی طبیعت یہ ہے کہ وہ کائنات کے ہر ذرۂ حیات کے ہر تیور، حواس اور ماورائے حواس کے ہر پہلو، احساسات کے ہر رخ اور جذبات کی ہر ادا کا مطالعہ کرے۔''

انھیں خیالات کو ایک نظم ''غزل گوئی'' میں اس طرح منظوم کیا ہے:

آ بتاؤں میں تجھے اے طالبِ راہِ صواب
کس کو دینا چاہیے دنیا میں شاعر کا خطاب
راستے کا ذرہ ذرہ جس کو دیتا ہو صدا
''نظم کرتا جا مجھے بھی شاعرِ رنگیں نوا''
جتنے لاتعداد پہلو ہیں حیات و موت کے
شعر بننے کے لیے درخواست دیتے ہوں جسے
قلبِ عارف کی طرح روشن ہو جس کا بال بال
جس کے جذبے ہوں قیامت کے سریع الاشتعال
مہر بن کر جس کے ہر نقطے سے جھلکے اس کا نام
جس کی سیرت کو مدوّن کر سکے اس کا کلام

HaSnain Sialvi



روز و شب مجبور ہو جو سیر کرنے کے لیے
ہر نفس کی وادیِ نو سے گزرنے کے لیے

دوسرے، تیسرے اور چوتھے شعر کو غور سے دیکھیے جو چیزیں بیان ہوئی ہیں (۱) جذبات کا سریع الاشتعال ہونا (۲) موضوعات کی ہمہ گیری۔ جذبات کو ہم بعد میں دیکھیں گے پہلے ہمہ گیری کو دیکھیے۔ شاعر'' کائنات کے ہر ذرۂ حیات کے ہر تیور'' کا مطالعہ نہیں کرتا، بلکہ حیات و کائنات کے ان پہلوؤں کا جن سے فطری مناسبت ہو، جنھوں نے اس کے وجدان و شعور پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہوں۔ ان میں سے بھی وہ بیش بہا اور قیمتی تجربات کم قیمت یا بے قیمت تجربات سے الگ کر لیتا ہے۔ ہر معقول انسان کی طرح اس کا اوّلین فریضہ بھی انتخاب بلکہ حسنِ انتخاب ہے۔ عام طور پر انسانوں کے (اور شاعر بھی انسان ہوتے ہیں) قیمتی تجربات محدود ہوتے ہیں۔ شاعر کا کام ان سے فائدہ اٹھانا اور ان میں اضافہ کرنا ہے۔ لیکن اضافہ اور ہے اور آورد کی بھرتی اور۔ کوئی شاعر فطرتاً اتنی وسیع نظر، اتنی ہمہ گیر دلچسپیاں، اتنے پھیلے ہوئے تجربات کا اہل ہو تو اور بات ہے لیکن بہ طور ایک نظریۂ شعر کے یہ خیالات درست نہیں۔ ان کے درست ہونے کا یقین ہو جائے تو سچ مچ شاعر'' ہر ذرّے'' کو نظم کرنے لگتا ہے اور بھول جاتا ہے کہ نظم کرنا اور چیز ہے اور شاعری اور چیز۔ جوش نے شعر کے جس نظریے کو قبول کیا ہے اس کا تقاضا ہے کہ وہ جامن والیوں پر بھی نظم لکھیں اور مہترانی پر بھی۔ یہاں تک کہ ایک نظم انھوں نے استنجے پر بھی لکھی ہے۔ جوش کی شاعری کا بیش تر ناکام حصہ اسی '' ہر ذرّے'' کو نظم کرنے کی خواہش سے پیدا ہوا ہے۔

اب جذبات کو دیکھیے۔ جذبات شاعری کا خام مواد ہیں مگر خود شاعری نہیں۔ شاعر اسے نہیں کہتے جس کے پاس جذبات ہوتے ہیں، شاعر اسے کہتے ہیں جو جذبات کو شاعری بنانا جانتا ہے لیکن جوش جذبات کو بجائے خود شاعری کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک ان کا کمال یہ نہیں کہ انھوں نے جذبات کو کامیاب شاعری بنایا۔ ان کے لیے یہ کافی ہے کہ ان کے پاس جذبات ہیں خواہ اس سے ناکام شاعری پیدا ہو، اپنی ایک نظم'' نقاد'' میں لکھتے ہیں:

شاعری کا خانماں ہے نطق کا لوٹا ہوا
اس کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا
چھائے رہتے ہیں جو شاعر کے دلِ سرشار پر
ٹوٹ کر آتے ہیں وہ نغمے لبِ گفتار پر
جاگتے رہتے ہیں دل کی محفلِ خاموش میں
بند کر لیتے ہیں آنکھیں نطق کے آغوش میں

شعر ہو جاتا ہے صرف اک جنبشِ لب سے نڈھال
سانس کی گرمی سے پڑ جاتا ہے اس شیشے میں بال
جام میں آتے ہی اڑ جاتی ہے شاعر کی شراب
ٹوٹ جاتا ہے کنارے آتے آتے یہ حباب
اس سے بڑھ کر اور ہو سکتی ہے کیا حیرت کی بات
شعر کو سمجھا اگر شاعر کی تو نے کائنات

ان سب خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ انھیں شعر کہنے کی بنا پر شاعر نہ سمجھا جائے بلکہ اس چیز کی بنا پر جسے وہ ''نہیں کہہ سکتے'' ہیں۔ حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ شاعری ''کہہ سکنے'' کی قوت ہے۔ ورنہ نہ کہہ سکنے میں تو شاعری اور غیر شاعر سب برابر ہیں۔ ممکن ہے یہ نظریہ صرف نقاد سے اپنی مدافعت کی وجہ سے پیدا ہوا ہو، اس لیے مسئلے کے ایک اور رخ کو دیکھیے۔

جوش اپنے دوسرے ہم عصر شعرا کی طرح جذبات کو شاعری کہتے ہیں، لیکن ان کا ایک امتیاز بھی ہے جو انھیں دوسروں سے جدا کرتا ہے۔ انھیں لفظوں کی اہمیت کا بھی شدید احساس ہے۔ اتنا کہ ایک نظم میں وہ یہاں تک کہتے ہیں، ''شاعری میں بیان ہے سب کچھ۔'' جوش کے نزدیک قادر الکلامی شاعر کی ایک محدود صفت ہے۔ قادر الکلامی الفاظ کے بغیر ممکن نہیں۔ اس لیے وہ الفاظ پر شاعر کی بے پناہ قدرت کو ضروری سمجھتے ہیں۔ اپنے مضمون ''الفاظ اور شاعر'' میں انھوں نے لفظوں سے شاعروں اور ادیبوں کے تعلق کو بہت دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے:

> شاعر کا مکان الفاظ کی عبادت گاہ ہے جہاں ادنیٰ و اعلیٰ اور شاہ و گدا ہر قسم کے الفاظ ایک ہی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں اور صفوں میں ایسی شائستگی ہوتی ہے جیسے راگنی کے بولوں میں ہم آہنگی۔

جوش کو لفظوں کی اہمیت کا احساس ہے۔ وہ خوب جانتے ہیں کہ لفظوں کے بغیر شاعری گونگے کا خواب ہے لیکن لفظوں کی اس اہمیت کو جاننے کے باوجود ان کے نزدیک اصل چیز جذبہ ہی ہے۔ جذبے کے مقابلے پر الفاظ ''خالی سیپیاں'' ہیں یا ''بے حقیقت نے'' — انھیں شاعری میں لفظ اور جذبے کی وحدت کا احساس نہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ یہاں جذبہ لفظ سے الگ کوئی چیز نہیں ہوتا ہے اس لیے ان کے یہاں جذبہ اور لفظ الگ ہی الگ رہتے ہیں۔ بعض لفظوں میں وہ صرف جذبے پر قانع ہو جاتے ہیں، بعض میں صرف الفاظ پر۔ اس لیے ان کے یہاں کہیں تو جذبہ لفظ کا ساتھ نہیں دیتا اور کہیں الفاظ جذبے کا ساتھ نہیں دیتے۔ نقادوں کو شکایت ہے کہ جوش اپنی بہترین نظموں میں بھی لفظوں کے انبار لگاتے ہیں۔ اردو بورڈ نثر میں لغت ترتیب دے رہا ہے جوش پہلے ہی

نظم میں ڈکشنری مرتب کر چکے ہیں۔ منظوم ڈکشنری بھی کیا بری ہے مگر شاعری کوئی اور چیز ہے۔ شاعری بہ یک وقت قدرتِ کلام اور عجزِ کلام ہے۔ جوش کے یہاں وقت کی شرط نہیں۔ قدرتِ کلام الگ ہے، عجزِ کلام الگ ہے۔ قدرت ہے تو بہت زیادہ، عجز ہے تو بہت زیادہ۔ یہاں سکوت اور گویائی گلے نہیں ملتے، شعر میں ماورائے شعر کا احساس نہیں ہوتا۔ الفاظ کے گرد وہ ہالہ نہیں بنتا جس سے شاعری میں تہ داری، عمق اور گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ جوش کو ایک بات کہہ کر آسودگی نہیں ہوتی، اس لیے وہ ایک بات کو بار بار کہتے ہیں۔ شاعری بہ یک وقت آسودگی اور تشنگی ہے۔ جوش کو ''کہہ سکنے'' کا زعم بھی ہے اور ''نہ کہہ سکنے'' کا احساس بھی ہے۔ لیکن کہنا اور نہ کہہ سکنا ایک چیز نہیں ہے۔ آسودگی اور تشنگی بہ یک وقت حاصل نہیں ہوتی۔ یہ سب کچھ جذبے اور لفظ کو الگ الگ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔

جوش شاعر کے جذبات کے سریع الاشتعال ہونے پر زور دیتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ شاعر کو حساس ہونا چاہیے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اس میں تاثر پذیری کی قوت جتنی زیادہ ہو اتنا ہی بہتر ہے۔ لیکن شاعری جذبات کے اشتعال میں نہیں ہوتی۔ جذبات کو شاعری بنانے کے لیے جذبات پر قابو پانا ضروری ہے۔ جذبے کی قوت کو مجروح کیے بغیر جذبے پر قابو پانا ایک مشکل مرحلہ ہے۔ شاعری اس مشکل مرحلے کو سر کیے بغیر نہیں ہوسکتی۔ شاعر جذبات کے اشتعال میں شعر کہنے نہیں بیٹھتا بلکہ جذبے کا طوفان گزر جانے کے بعد۔ شاعری جذبات سے نہیں جذبات کی باز آفرینی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں ایک اور بات کی وضاحت ضروری ہے۔ عام جذبات ہر انسان کی ملکیت ہیں۔ تخلیقی جذبہ صرف فن کار کا حصہ ہے۔ اشتعال اگر ضروری ہے تو تخلیقی جذبے میں نہ کہ عام جذبات میں۔ جوش ان دونوں میں فرق محسوس نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک عام جذبات کا مشتعل ہو جانا ہی تخلیق کے لیے کافی ہے۔ اس کا اثر ان کی شاعری پر کیا پڑا ہے؟... جناب اب آپ خود بھی تو کچھ دیکھیے۔

جوش کے کلام میں شاعری کا ایک اور تصور ملتا ہے۔ وہ شاعری کو تشریح سمجھتے ہیں۔ رقص کی تشریح، انقلاب کی تشریح، شباب کی تشریح، انسان کی تشریح، یہاں تک کہ کسان کے ہل کی تشریح... اپنی نظموں میں بار بار تشریح کا ذکر کرتے ہیں:

رقص کی تشریح پر مائل ہے شاعر کی زباں

یا

غرض کہ شرح کہاں تک ہو مختصر یہ ہے

یا

المختصر ان تشریحوں سے ہم پر یہ حقیقت کھلتی ہے

یا

دل میں کیا جلوے ہیں ان کی شرح تو ممکن نہیں

ساتھ ہی ایک دو ایک تشریحوں کے نمونے بھی دیکھیے جو اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جوش کی قادرالکلامی کا ناقابلِ تردید ثبوت ہیں:

## رقص کی تشریح:

رقص کیا ہے خاک کے دل میں خروشِ کائنات
پیکرِ فانی میں گرمِ ناز لافانی حیات
جلوۂ محدود کے دل میں بہ ایمائے شباب
چاندنی میں جوئے شیریں جیسے تھم تھم کر بہے
انکھڑیوں کی شعر گوئی، ساعدوں کے زمزمے
رقص ہے دراصل برنائی کا لحنِ بے خروش
قلبِ نازک میں تمنائے ہم آغوشی کا جوش
معنیِ بے لفظ کی شرحِ دل آویز و خموش
جرأتِ بینا کی بے تابی، تمنا کا خروش
جوئے طوفاں خیز کے سانچے میں ڈھلنے کی امنگ
بھینچ کر آغوشِ تمنا میں مچلنے کی امنگ

## شعر کی تشریح:

شعر کیا جذبِ دروں کا ایک نقشِ ناتمام
مشتبہ سا اک اشارہ، ایک مبہم سا کلام
کیف میں اک لغزشِ پا کلکِ گوہر بار کی
اضطراری ایک جنبش سی لبِ گفتار کی
ایک صوتِ خستہ و موہوم سازِ ذوق کی
مرتعش آواز سی ایک انتہائے شوق کی
بے حقیقت نے کے اندر زمزمہ داؤد کا
عارضِ محدود پر اک عکس لامحدود کا
شعر کیا عقل و جنوں کی مشترک بزمِ جمال
شعر کیا ہے عشق و حکمت کا مقامِ اتصال

جوش کو اپنی تشریحی نظموں سے اپنی قادرالکلامی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں تک مناسب ہے لیکن وہ شاعری کے لیے اس قسم کی تشریحوں کو ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سے موضوعات میں وسعت اور بیان میں تفصیل پیدا ہوتی ہے۔ بعض لوگوں کو یہ وسعت اور تفصیل بہت عزیز ہے ہماری تنقید میں ''وسعت'' کا رونا اسی سے پیدا ہوا ہے۔ لیکن شاعری میں وسعت کے ساتھ، وسعت کے باوجود، وسعت کے بغیر ہر صورت میں ایک اور چیز بھی ضروری ہے، ارتکاز۔ اردو نظم نگاری میں وسعت اور تفصیل تو ہے لیکن ارتکاز کی کمی، بہت کمی ہے۔ جوش بھی اپنی تشریح پسندی کے سبب بات کو ضرورت بے ضرورت پھیلاتے ہیں۔ اتنی کہ وہ ربڑ کی طرح کھنچ کر پتلی ہو جاتی ہے۔ خیر عام بیانیہ نظموں میں تو یہ پھیلاؤ چل جاتا ہے لیکن بعض جذباتی نظموں میں غیر ضروری پھیلاؤ کے سبب جذبہ غائب ہو جاتا ہے۔ تشریح کے سلسلے میں ایک سوال اور ہے۔ کیا شاعری کے ذریعے کسی چیز کی تشریح کی جا سکتی ہے؟ جوش کی تشریح کے دو نمونے میں پیش کر چکا ہوں۔ ان سے رقص اور شعر کے بارے میں کیا پتا چلتا ہے؟

شعر کیا ہے؟ نیم بیداری میں بہنا موج کا
برگِ گل پر نیند میں شبنم کے گرنے کی صدا

---------

جوئے قدرت کی روانی دشتِ مصنوعات میں
ٹوٹنا رنگیں ستارے کا اندھیری رات میں

موج کا نیم بیداری میں بہنا، برگِ گل پر شبنم کا گرنا، اندھیری رات میں رنگیں ستارے کا ٹوٹنا۔ ان سے شعر کی ماہیت کا کیا تعلق ہے۔ جوش نے شعر کی تشریح نہیں کی، ایک تاثر کو بیان کرنے کے لیے دوسرے تاثر کو پیش کیا ہے۔ یہ تاثرات اپنی جگہ خوب صورت ہو سکتے ہیں اور غالباً ہیں بھی۔ مگر ان میں کوئی حقیقی معنویت نہیں۔ انھیں شعر کے بجائے موسیقی کے لیے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔

رقص:

چاندنی میں جوئے شیریں جیسے تھم تھم کر بہے
انکھڑیوں کی شعر گوئی، ساعدوں کے زمزمے

یہ شعر بجائے خود جیسا بھی ہو، لیکن رقص سے، رقص کی تشریح سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ دو شعر اور دیکھیے جن میں رقص اور شعر کے بارے میں ایک ہی بات کہی گئی ہے۔

رقص:

جلوۂ محدود کے دل میں بہ ایمائے شباب
حسنِ لامحدود بن جانے کا شیریں پیچ و تاب

## شعر:

بے حقیقت نَے کے اندر زمزمہ داؤد کا
عارضِ محدود پر اک عکس لامحدود کا

نتیجہ: اس سوال پر غور کیجیے کہ شاعری کے ذریعے کسی چیز کی ''تشریح'' کرنے کا یہ نظریہ شاعری کے لیے کہاں تک موزوں ہے؟

جوش کے شعری اور فنی نظریات ان معنوں میں ان کے ذاتی نہیں کہ جوش نے انھیں ایجاد نہیں کیا۔ لیکن ان معنوں میں ذاتی بھی ہیں کہ جوش نے انھیں قبول کیا ہے۔ شعروفن کے بارے میں یہ وہی خیالات ہے جو ''مقدمہ شعروشاعری'' کے بعد ہندوستان کی فضا میں پھیلے اور ان سے نتیجے کے طور پر جدید شاعری کی روایت قائم ہوئی۔ اس طرح جوش کے فنی نظریات کی تنقید دراصل ایک پوری روایت کے تصورات کی تنقید ہے۔ جذبہ، آپ بیتی، زمانے کی تاریخ نویسی، تشریح اور تفصیل کا ذکر میں کر چکا ہوں۔ اب ایک اور خاص اور اہم پہلو کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ جدید شاعری اپنے بیش تر حصے میں نظم نگاری سے وابستہ ہے اور ہمارے ہاں نظم نگاری کی تحریک سیدھ سبھاؤ سے اپنے راستے پر نہیں چلی۔ ابتدا ہی میں اسے اردو فارسی کی شاعری کی سب سے جان دار روایت سے ٹکر لینی پڑی۔ میرا اشارہ غزل گوئی کی روایت کی طرف ہے۔ معلوم نہیں نظم نگاری کی تحریک کو کامیاب بنانے کے لیے ''غزل کی گردن بے تکلف مار دینے'' کا عزم کیوں اختیار کرنا پڑا۔ اصناف ایک دوسرے کی حریف نہیں ہوتیں۔ نظم کہنے کے لیے یہ بالکل ضروری نہیں ہے کہ غزل نہ کہی جائے۔ لیکن غزل سے ٹکراؤ کے شوق میں ہمارے نظم نگار شاعری کے صدیوں پرانے مسلّمات اور اصولوں کی تفہیم سے بھی عاری ہوگئے۔ جوش کی اپنی زندگی کا بڑا حصہ غزل سے لڑتے اور غزل کے خلاف طنز و تمسخر سے کام لیتے گزرا۔ ان تحریروں کا جائزہ لیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ ان کے، اور ان کے ساتھ قریب قریب تمام نظم نگاروں کے بیش تر فنی تصورات غزل کی نفی کرنے سے پیدا ہوئے۔ کسی قوی دشمن سے لڑائی ایک تو ویسے ہی خطرناک ہوتی ہے لیکن اس کا سب سے برا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دشمن آپ کے وجود کو متعین کرنے لگتا ہے۔ یعنی لڑائی کے ذریعے آپ دشمن سے آزاد ہونے کی بجائے دشمن کے اور زیادہ پابند ہوجاتے ہیں۔ نظم نگاروں نے غزل دشمنی کے زور میں اپنی شاعری کو جن اصولوں کے ذریعے متعین کرنا چاہا، انھیں میں اس کی خرابی کی صورت مضمر تھی۔ ابھی ہمارے یہاں نظم نگاری کی تحریک کی ناکامی کے اسباب کو صحیح طور پر سمجھا نہیں جاتا اور بیش تر اسے شاعروں کی نااہلی کا نتیجہ سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہے کہ یہ نظم نگاری جن اصولوں پر قائم ہوئی، ان میں بجائے خود اعلیٰ درجے کی شاعری پیدا ہونے کے امکانات بہت کم تھے۔ اصولوں میں گڑبڑ ہو تو اس کی تلافی ان غیر شعوری اثرات سے

ہو جاتی ہے جو آپ اپنی زبان کی بہترین شاعری سے سوتے جاگتے اخذ کرتے ہیں۔ نظم نگاروں کے ساتھ مشکل یہ ہوئی کہ ان کے شعوری اصول بھی کچھ یوں ہی سے تھے اور انھیں غیر شعوری طور پر بھی اپنی زبان کی بہترین شاعری سے متاثر ہونے کا موقع نہیں ملا۔ اس کے دو اسباب تھے۔

ایک تو ہماری زبان کی بہترین شاعری غزل میں ہوئی ہے اور اس سے نظم نگاروں کو باپ مارے کا بیر تھا۔ دوسرے شاعری کی دوسری اصناف کے جو برے بھلے نمونے موجود تھے انھیں اس قابل نہیں سمجھا گیا کہ ان سے کچھ سیکھا جاتا۔ قصیدے پر دربار پرستی کا الزام تھا، مثنوی پر عشق بازی کا، مرثیے کو ویسے ہی ایک محدود صنفِ سخن سمجھا جاتا تھا۔ غرض نظم نگاری کی تحریک کسی بڑی روایت کے تسلسل کے بجائے ہر روایت سے بغاوت کے اصول پر قائم ہوئی۔ چوں کہ اس کا کوئی ماضی نہیں تھا، اس لیے اس کا جدھر منھ اٹھا چل پڑی۔ اس کے شعوری اصول جیسے کچھ تھے، ان کے دو چار نمونے آپ دیکھ چکے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ اس کے پاس اپنا کوئی ''وجدان'' بھی نہیں تھا۔ شاعری کا پودا گہری زمین میں بویا جاتا ہے۔ نظم نگاری نے وقتی تقاضوں کے پھیر میں اپنے بیج یوں ہی تنگی زمین پر بکھرا دیے۔

ممکن ہے کہ اس کی کچھ تلافی ''پیرویِ مغربی'' سے ہو جاتی، لیکن کسی غیر زبان کی بہترین شاعری کو اپنے وجدان میں رچا بسا کر اس کے اثرات کو اپنی زبان میں منتقل کرنا ایسا آسان کام نہیں ہے۔ پیرویِ مغربی ہوئی تو مگر مغرب کی بھونڈی پیروی کی صورت میں۔

لیکن جوش نے اپنے فنی نظریات کے باوجود اچھی شاعری پیدا کر کے دکھائی ہے، بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں کہ نظم نگاری کی ۱۹۳۶ء تک کی روایت میں اقبال اور جوش کے سوا اور ہے کون جس کا ہم نام لیں۔ اس صورت میں یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ نظم نگاری کی ناکام تحریک میں اقبال اور جوش کی کامیابی کے کیا اسباب ہیں؟ ایک سبب تو مجھے بھی نظر آتا ہے۔ اقبال اور جوش دونوں شعر کہنے کے علاوہ اردو اور فارسی شاعری کو پڑھ بھی لیتے تھے۔

لیکن اس موضوع پر ہم جوش پر اپنے محاکے میں گفتگو کریں گے۔

(''نیا دور'' کراچی ۱۹۶۸ء)

○

# ترکِ محبت کا شاعر

تقریباً سترہ اٹھارہ سال ادھر کی بات ہے، حفیظ صاحب مجھے اپنی کوئی تازہ غزل سنا رہے تھے۔ میں نے کسی شعر کی داد دی تو خوش ہو کر انھوں نے اپنی عادت کے مطابق میرا بازو پکڑ لیا اور گرم جوشی سے دباتے ہوئے بولے، ''سلیم! میں محبت کا نہیں ترکِ محبت کا شاعر ہوں۔ کبھی مجھ پر مضمون لکھنا تو یہ بات ضرور لکھنا۔'' دو چار روز قبل ''مقامِ غزل'' پڑھنے بیٹھا تو حفیظ صاحب کی یہ بات مجھے یاد آگئی اور میں سوچنے لگا کہ حفیظ صاحب نے اپنے بارے میں یہ بات کہی تو اس کے کیا معنی تھے؟ ایک بات تو ظاہر ہے، حفیظ صاحب کی غزلوں میں ترکِ محبت کا مضمون بار بار آیا ہے اور وہ کثرت سے اس کی تکرار کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ترکِ محبت کا مضمون فراق کے یہاں بھی ملتا ہے اور ناصر کاظمی کے یہاں بھی، بلکہ تقریباً ان تمام شاعروں کے یہاں جنھوں نے فراق کی شاعری سے کچھ نہ کچھ اثر لیا ہے۔ تو پھر حفیظ صاحب نے اسے اپنی انفرادیت کیوں سمجھا اور ترکِ محبت کرنا ایسا کون سا تیر مارنا ہے جس پر فخر کیا جائے۔ فراق صاحب نے تو صاف کہہ ہی دیا ہے:

ترکِ محبت کرنے والو کون بڑا جگ جیت لیا

مگر حفیظ صاحب کا انداز کچھ ایسا ہی تھا جیسے انھوں نے سچ مچ جگ جیت لیا ہو۔ ''مقامِ غزل'' کے صفحات الٹتے پلٹتے ہوئے میں بار بار اسی ایک مسئلے پر غور کرتا رہا اور اب مجھے محسوس ہوتا ہے کہ حفیظ صاحب کی شخصیت اور شاعری دونوں کی کلید اسی ایک ترکیب میں چھپی ہوئی ہے۔ ترکِ محبت!

قبل اس کے کہ میں حفیظ صاحب کے ترکِ محبت کے اس مفہوم پر گفتگو کروں جو میری سمجھ میں آتا ہے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس موضوع پر آپ کو ان کے چند اشعار سنا دوں تاکہ آپ کو

اندازہ ہو جائے کہ حفیظ صاحب نے اپنے اس تخلیقی تجربے کے ذریعے خود کیا سمجھنے کی کوشش کی:

حفیظ ان کو نہ آئے گا یقیں ترکِ محبت کا
کیا ہے بارہا ترکِ محبت اس سے پہلے بھی

--------

ہنوز ترکِ محبت کی لذتیں ہیں وہی!
کہ روز عہدِ وفا استوار ہم نے کیا

--------

کسے معلوم تھا ترکِ محبت
کوئی پیشِ نظر ہر دم رہے گا

--------

ابھی ہے ان سے تعلق، بہ رنگِ ترکِ محبت
کسی نے ذکرِ محبت کیا تو آنکھ بھر آئی

یہ اشعار میں نے بغیر کسی تنقیدی کاوش کے اِدھر اُدھر سے نقل کر دیے ہیں۔ اب ان کے ساتھ ان کے ایک اور شعر کو ملا کر دیکھیے وہ جس شعر کے ذریعے حقی صاحب نے حفیظ صاحب کے مجموعے کا نام ''مقامِ غزل'' نکالا ہے:

بہت بلند ہے اس سے مرادِ مقامِ غزل
اگرچہ میں نے محبت کے گیت بھی گائے

بے اختیار میر کے اشعار یاد آتے ہیں:

ہم کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے
دردو غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا
کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
سو ٹھہرا ہے یہی اب فن ہمارا

میرؔ کے لیے زندگی کی سب سے بڑی قدر محبت تھی، شاعری وائری سب بعد کی باتیں تھیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ میرؔ کو اپنی شاعری کی قدر و قیمت معلوم نہیں تھی یا وہ شاعری کو کم تر درجے کی چیز سمجھتے تھے، کیوں کہ میرؔ نے یہ بھی کہا ہے کہ میرے شعر نے روئے زمین تمام لیا۔ اور معتقد کون نہیں میرؔ کی استادی کا۔ مگر حفیظ صاحب میرؔ کے برعکس یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ ان کے مقامِ غزل کے آگے محبت کے گیت چھوٹی چیز ہیں۔ خیر حفیظ کا ''مقامِ غزل'' تو حقی صاحب کو معلوم ہوگا یا

ڈاکٹر سید عبداللہ کو، لیکن رویوں کے اس فرق کے پیچھے میں اپنی تہذیب کے ایک بنیادی المیے کا احساس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ وہ المیہ جس کے لیے میں کبھی غالب کو کوستا ہوں، کبھی حالی کو، کبھی فیض کو، مگر جو ایک اٹل تقدیر کی طرح ہماری آپ کی زندگی پر مسلط ہو گیا ہے۔ جو لوگ میرے مضامین پڑھتے رہے ہیں انھیں معلوم ہے کہ میری تنقیدی تفتیش کا محور و مرکز صرف ایک نقطہ ہے۔ وہ گم شدہ اکائی جسے کھو کر ہم کسری تہذیب کا شکار بن گئے۔ دورِ حاضر سے پہلے ہماری تہذیب ایک ہم آہنگ اکائی تھی جس کا مرکزی استعارہ محبت تھا۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ اس تہذیب میں لوگ محبت کے سوا اور کچھ نہیں کرتے تھے یا بہ قول کسے ٹانگیں پسارے کوچۂ جاناں ہی میں پڑے رہتے تھے۔ لیکن اس کے معنی یہ ضرور ہیں کہ وہ تہذیب ہر فرد کی زندگی میں ایک مرکز پیدا کرنے پر زور دیتی تھی۔ ایک ایسا مرکز جو ذات و شخصیت کے سارے عناصر کو سمیٹے رہتا تھا اور زندگی کی گوناگوں مصروفیتیں اسی مرکز کے حوالے سے بامعنی بنتی تھیں۔ یہ ایک ایسے مقناطیس کی طرح تھا جو ذرّوں کی طرح بکھرے ہوئے پورے وجود کو ایک نظامِ کشش میں مربوط کر دیتا تھا اور انسان کی تمام چھوٹی بڑی سرگرمیوں کو ربط دے کر ہم آہنگ کل میں ڈھال دیتا تھا پھر یہی مقناطیس معاشرے اور فرد کو جوڑ دیتا تھا اور ایک وسیع تر وحدت کی تشکیل کرتا تھا۔ میرؔ صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ:

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا
اُس کی دیوار کا سر سے مرے سایہ نہ گیا

تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ کوچۂ دلدار سے نہیں نکلے بلکہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے لیے پوری دنیا ہی کوچۂ دلدار بن جاتی ہے۔ یعنی آدمی عاشق ہو کر محبوب کے جلوؤں میں مقید نہیں ہو جاتا بلکہ پوری زندگی کو محبوب کا جلوہ سمجھنے لگتا ہے۔ اب وہ کائنات کو اس کے خیر و شر، حسن و قبح اور پست و بلند کے ساتھ عاشق کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور تب ہی وہ کائنات کے اس نازک احساس تک پہنچتا ہے جس نے میرؔ سے یہ بے مثل شعر کہلوا کر رکھ دیا:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

لیکن جیسے ہی ہم اس ہم آہنگ تہذیب سے کسری تہذیب کی طرف بڑھتے ہیں، غالبؔ ہمارا سنگِ میل بن کر ہمارے راستے میں آ کھڑا ہوتا ہے۔ عشق کا تجربہ غالبؔ کو بھی ہوا تھا مگر یہ تجربہ میر کے تجربے سے مختلف ہے۔ میرؔ کا شعر آپ سن چکے ہیں۔ اب غالبؔ کو دیکھیے۔ میں ان اشعار کو قصداً نظر انداز کرتا ہوں جن میں غالبؔ نے عشق کو دماغ کا خلل یا نکمے پن کا سبب قرار دیا ہے، بلکہ ایک ایسا شعر پیش کرتا ہوں جو شاید غالبؔ کے اچھے عشقیہ اشعار میں شمار ہوتا ہے:

جی چاہتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

میرؔ کے یہاں عشق پوری زندگی کا کام تھا۔ غالبؔ کے یہاں فرصت کا مشغلہ ہے۔ یہ زندگی کے دولخت ہونے کا پہلا مرحلہ تھا۔ اس کے بعد پوری تہذیب ہی فرصت اور فراغت کا چونچلا بن گئی۔ غالبؔ کے یہاں عشق اور غیر عشق، فرصت اور کام کی جو خلیج پیدا ہوتی ہے وہ حالیؔ کے یہاں اور زیادہ وسیع ہوجاتی ہے۔ غالبؔ کی شاعری اور شخصیت میں زور اس سے آتا ہے کہ انھیں کعبہ اور کلیسا دونوں اپنی طرف کھینچتے تھے اور اس رسہ کشی میں وہ حالیؔ کی طرح جی چرانے کی بجائے ڈٹ کر حصہ لیتے تھے۔ غالبؔ اپنی اقدار اور دنیا کے تصادم میں شعلۂ جوالہ بن گیا، حالیؔ راکھ ہوگئے۔ غالبؔ میں ہمت تھی کہ پرستش برق کی کرے اور افسوس حاصل کا۔ حالیؔ برق کی چمک سے ڈرے تو سرسید کی گود میں چڑھ گئے۔ بہرحال غالب کے بعد حالیؔ جن نئی منزلوں کے حدی خواں تھے اس کا ترانہ بلکہ قومی ترانہ یہ تھا:

دوستو عشق کے دھوکے میں نہ آنا ہرگز

اس کے بعد اردو شاعری میں باقاعدہ دوکیمپ قائم ہوگئے۔ غمِ جاناں والے اور غمِ دوراں والے۔ حسرتؔ غمِ جاناں والوں کے ساتھ تھے مگر ان کا عشق ایک طرف ہے اور چکی کی مشقت دوسری طرف۔ میرؔ کی طرح ان کے یہاں بھی محبت اور مشقت مل کر ایک نہیں بنتے۔ اس لیے میرؔ کے مقابلے پر ان کا عشق بھی چھوٹا ہے اور شاعری بھی۔ فانیؔ کی شاعری باوجود فراقؔ صاحب کی سفارش کے مجھ سے زیادہ چلتی نہیں۔ بہرحال فانیؔ کے یہاں بھی اقدار شکست کھا کر غمِ عشق کے بجائے غمِ مرگ بن جاتی ہیں۔ اصغرؔ دنیا کے غم کو غمِ جاناں بنانے کی روایت سے واقف تھے۔ شاید انھوں نے اس کی کوشش بھی کی ہو مگر ان کے شعر کو عرفیؔ کے شعر کے مقابلے میں رکھ کر دیکھیے تو دونوں کا فرق واضح ہوجائے گا۔ اصغرؔ غمِ دنیا کو غمِ جاناں سے ملانا چاہتے ہیں مگر اس طرح نہیں کہ دونوں بھرپور ہو کر ایک توانا زندگی کا حصہ بن جائیں بلکہ آلامِ روزگار کو آسان بنانے کے لیے، یہاں عشق زہرابِ حیات کا تریاق نہیں بلکہ صرف افیون ہے۔ جگرؔ بڑے دھوم دھڑ کے سے غمِ جاناں والوں کی صفت میں آئے اور شاہد و شعر و شراب کی محفلیں سجائیں۔ مگر جوانی اور شراب کا نشہ اترتے ہی ''شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل'' کہہ کر غمِ دوراں والوں کی طرف نکل گئے۔ ویسے بھی جگرؔ کا ردِعمل خالص جذباتی قسم کا ہے اور اسے زیادہ سنجیدہ چیز نہیں سمجھا جاسکتا۔ غالبؔ کے بعد ہمارے اجتماعی شعور میں کسریت کی جو خلیج پیدا ہوئی تھی اسے جگرؔ جیسے لوگ نہیں پاٹ سکتے تھے۔ یہ کام معجزے کی طرح حیرت ناک صورت میں کسی نے کیا تو فراقؔ نے۔ فراقؔ نہ غمِ عشق سے ڈرتے ہیں نہ غمِ روزگار سے۔ زندگی ان کے یہاں

ایک بار پھر ایک ہم آہنگ اکائی بنتی نظر آتی ہے۔ مگر میرؔ کے یہاں جو چیز ایک پوری تہذیب کا حاصل تھی وہ فراقؔ کے یہاں صرف ایک انفرادی کوشش ہے۔ فراقؔ کے بعد فیضؔ آتے ہیں اور چار دن عشق کے موضوعِ سخن سے دل بہلانے کے بعد ''اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا'' کہہ کر زمانہ سازی کی طرف نکل جاتے ہیں۔ بات طویل ہوگئی مگر شاید میرے موضوع سے بے تعلق نہیں ہے۔ حفیظؔ کے ترکِ محبت کی حیثیت اس گفتگو کے بغیر واضح نہیں ہوسکتی تھی۔ مجھے حفیظؔ صاحب کے دوستوں میں شامل ہونے کا فخر کبھی نصیب نہیں ہوا، ان کے نیاز مندوں میں ضرور تھا۔ اس تعلق کی بنا پر میں نے انھیں جتنا دیکھا اور سمجھا اس کی بنا پر کہہ سکتا ہوں کہ محبت کے بارے میں حفیظؔ کا شعور دو سطحوں پر کام کرتا ہے۔ ایک سطح پر حفیظؔ صاحب محبت کو صرف ایک انفرادی جذبہ سمجھتے ہیں نہ کہ ایک اجتماعی یا تہذیبی قدر۔ یہ جذبہ کتنا ہی دلچسپ اور خوب صورت کیوں نہ ہو بہر حال ایک انفرادی چیز ہے اور عمر کے ایک خاص حصے سے تعلق رکھتا ہے۔ آدمی اس جذبے کا شکار ہو کر رہ جائے تو کام کا آدمی نہیں بنتا۔ کام کا آدمی عشق سے نہیں، سماجی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے۔ حفیظؔ نے ان سماجی ذمہ داریوں کو غیرِ عشق کا نام دیا ہے۔ حفیظؔ کے شعور کی اس سطح پر محبت ایک بہت چھوٹی سی چیز بن کر سامنے آتی ہے اور ترکِ محبت کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ آدمی سماجی طور پر ذمہ دار بن گیا ہے۔ حفیظؔ اپنے آپ کو ترکِ محبت کا شاعر کہہ کر دراصل یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ سماجی طور پر ایک بہت ذمہ دار آدمی ہیں اور اسی کو انسانیت کا مقصد سمجھتے ہیں۔ شعور کی دوسری سطح سے بات کرتے ہیں تو محبت بجائے خود ایک سماجی ذمہ داری بن جاتی ہے۔ ان کے اس شعور سے عرفیؔ اور اصغرؔ کی طرح ایسے اشعار پیدا ہوتے ہیں:

غمِ زندگانی کے سب سلسلے
بالآخر غمِ عشق سے جا ملے

لیکن حفیظؔ یہ بات کہنے کے باوجود نہ پوری طرح اس کی اہمیت سے واقف ہیں، نہ ہمیشہ شعور کی اس سطح کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چناں چہ بیش تر ان کا کلام شعور کی پہلی ہی سطح کی نمائندگی کرتا ہے۔ محبت جب شخصیت کی پوری کلیت سے وابستہ ہوتی ہے تو میرؔ جیسا آدمی پیدا ہوتا ہے لیکن یہی محبت جب پوری ذات اور پوری شخصیت سے الگ ہوجاتی ہے تو صرف ایک جذباتی سی بات بن جاتی ہے جیسا کہ ہم جگرؔ اور فیضؔ کے یہاں دیکھ سکتے ہیں۔ اس سے بھی نچلی سطح پر یہ ایک حیوانی ضرورت ہے اور وہ جو ناصر کاظمی نے کہا ہے کہ:

اے دوست ہم نے ترکِ محبت کے باوجود
محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

تو اس ''ضرورت'' کے ساتھ کبھی کبھی کی تخصیص سے مراد صرف جاڑے کی راتیں ہیں یا گستاخی

معاف، کاتک کا مہینہ۔ خیر میں تو محبت کو اس کی ہر سطح پر قبول کرتا ہوں یہاں تک کہ حیوانی عمل کو بھی بھرپور محبت کا ایک لازمی جزو سمجھتا ہوں۔ لیکن حفیظ صاحب کا سماجی انسان اپنے مقام کی بلندی کا کچھ ایسا زیادہ قائل ہوا ہے کہ اپنے وجود کے جذباتی اور حیوانی دونوں حصوں سے بے خبر ہو گیا ہے۔ حفیظ صاحب پر یہ بے خبری بہت طویل عرصے طاری رہی۔ یہی ان کا وہ المیہ ہے جس نے ان کی شخصیت اور شاعری دونوں کو ٹھٹھرا کر رکھ دیا۔ حفیظ صاحب نے بعض اشعار اتنے نازک کہے ہیں کہ اگر وہ سماجی انسان کے چکر میں پڑ کر شاعری اور محبت دونوں سے بے نیاز ہو جانے کی کوشش نہ کرتے تو یقیناً فراق کے بعد ایک بہت اچھا غزل گو اردو شاعری کو مل جاتا۔ بہر حال چوں کہ شاعری کے بازار میں ''وعدۂ مال'' کا چلن نہیں ہے اس لیے مجبوراً حاضر مال ہی پر گفتگو کروں گا۔

ڈاکٹر عبداللہ نے ذکر کیا ہے کہ حفیظ کی شاعری میں آنسو اور ستارے کی تشبیہ بار بار آتی ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ڈاکٹر صاحب حفیظ کی شاعری کے اہم موضوع تک پہنچتے ہیں۔ گو اہم بات یہ نہیں کہ حفیظ آنسو کو ستارے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یہ تشبیہ اردو کی گھسی پٹی تشبیہ ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ حفیظ نے آنسو پر اتنے بہت سے شعر کہے ہیں:

کسے خبر کہ ستارے سے میری آنکھوں میں
ز شام تا بہ سحر جھلملائے ہیں کیا کیا

--------

کچھ اشک تھے جنھیں ترا دامن ہوا نصیب
کچھ اشک ہیں کہ گوہرِ شب تاب ہو گئے

--------

کوئی پوچھے یا نہ پوچھے دل کا حال
میرا ہر آنسو جواب بے سوال

--------

آنسوؤں کو ملی نہ راہِ خرام
دامنِ چشم تھا کہ تر ہی رہا

--------

نہ پوچھ کیوں مری آنکھوں میں آ گئے آنسو
جو تیرے دل میں ہے اس بات پر نہیں آئے

یہ اشعار جیسا کہ آپ نے دیکھا بہت سچے اور پرخلوص ہیں۔ حفیظ نے گریہ کی ہوا نہیں

باندھی، سچ مچ گریہ کیا ہے اور میرے خیال میں یہ حفیظ کے کلام کا بہترین حصہ ہے۔ حفیظ نے ان اشعار میں اپنے وجود کو بہت گہرائیوں میں چھولیا ہے۔ اس لیے یہ اشعار سننے والے پر بھی ایک کیفیت طاری کردیتے ہیں۔ یہ آنسو کیا ہیں؟ حفیظ کے سماجی انسان کے خلاف ان کے جذباتی وجود کا خاموش احتجاج ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے حفیظ کا جذباتی وجود خود ایک آنسو بن گیا ہے۔ اتنا ہی نازک، اتنا ہی پرتاثیر۔ مگر اتنا ہی عارضی اور ناپائدار۔ آنسوؤں سے نہ دنیا میں انقلاب آتا ہے، نہ عہدے اور مراتب میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ تو ہماری پلکوں پر صرف ایک نمی چھوڑ کر خود غائب ہوجاتے ہیں۔ دنیا کو تو چھوڑیے مگر کاش حفیظ صاحب اپنے آنسوؤں کے زیادہ قدردان ہوتے!

حفیظ صاحب کا جذباتی وجود آنسو بن گیا ہے اور حیوانی وجود ان کی فحش شاعری۔ فحش شاعری اور فحش لطیفے ہمیشہ ہمارے ناآسودہ بلکہ مسخ شدہ حیوانی وجود کا اظہار ہوتے ہیں۔ لارنس نے لکھا ہے کہ رومانی شاعری اور فحش لطیفے ایک دوسرے کا ضمیمہ ہیں کیوں کہ رومانی یا جذباتی شاعری صرف اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہم جذبے کو اپنے پورے وجود سے کاٹ لیتے ہیں، خاص طور پر جنس سے۔ اس صورت میں ہماری ذات کی اوپری سطح پر تو پاکیزہ اور نام نہاد لطیف جذبات طاری رہتے ہیں لیکن اندر ہی اندر ہمارے اندر جنسی سڑاند پیدا ہوجاتی ہے جو فحش شاعری یا فحش لطیفوں سے ہماری دلچسپی کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ حفیظ صاحب نے چوں کہ اپنے اندر کے سماجی انسان کو اپنے جذباتی اور حیوانی وجود سے الگ کرلیا تھا اس لیے ان کی فحش شاعری ان کی ایک نفسیاتی ضرورت بن گئی تھی۔ اس شاعری کے ذریعے ان کا حیوانی وجود ان کے سماجی انسان کے خلاف بغاوت یا احتجاج کا اظہار کرتا تھا۔ حفیظ صاحب کی نفسیات کو زیادہ گہرائی میں جاکر دیکھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ ہمارے سماجی اور سیاسی حالات میں ایک بھرپور شخصیت کے قتل یا خودکشی کی وارداتیں کتنی عجیب شکلیں اختیار کرتی ہیں۔ شان الحق حقی صاحب کی روایت ہے کہ حفیظ صاحب نے زمانۂ طالب علمی میں باغیانہ نظمیں لکھی تھیں اور لڑکوں کے جلوس میں پیش پیش رہے تھے۔ اس جرم میں قریب تھا کہ گرفتار ہوجاتے، لیکن ان کے پرنسپل کی پشت پناہی نے انھیں بچالیا۔ کاش حفیظ صاحب کی زندگی میں یہ واقعہ پیش نہ آیا ہوتا اور وہ اتنے ذمہ دار نہ ہوتے کہ ہوشیار پور کے سپرنٹنڈنٹ کی نصیحت فضیحت سے باز آجاتے۔ پتا نہیں تاریخِ ادب کا یہ کیا معما ہے کہ جنسی صاف گوئی اور سیاسی حریت پسندی ہمیشہ ساتھ ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ انفرادی طور پر اس کی مثال حسرت موہانی ہیں اور اجتماعی طور پر نئے ادب کی پوری تحریک۔ برصغیر میں جب تک سیاسی عمل آزادی سے بروئے کار رہا، بھرپور جنسی زندگی کے امکانات بھی وسیع سے وسیع تر ہوتے گئے۔ لیکن جیسے ہی حالات نے دوسرا رخ اختیار کیا، ہمارے ادب سے جنس اور سیاست دونوں کو دیس نکالا مل گیا۔ حفیظ صاحب کی زندگی کا سب سے بڑا المیہ یہ

ہے کہ ان کا جذباتی، جنسی اور حیوانی وجود اس بری طرح مار کھا گیا ہے کہ ان کا سماجی انسان صرف مصلحت پسندی کا ایک مظہر بن کر رہ جاتا ہے۔ مجھ پر بہت زیادہ ہندی کی چندی نکالنے کا الزام نہ لگایا جائے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ جس طرح ان کا آنسوان کے جذباتی وجود کا خاموش احتجاج تھا اسی طرح ان کی فحش شاعری ان کے سماجی انسان کی مصلحت پسندی کے خلاف ایک احتجاج کی صورت رکھتی تھی۔ سنا ہے کہ ان پر نروس بریک ڈاؤن کا پہلا دورہ اس وقت پڑا جب بخاری صاحب نے انھیں فحش شاعری سے روک دیا۔ خیر بہرحال یہ کچھ زیادہ خوش گوار باتیں نہیں ہیں اور ہمیں زیادہ سے زیادہ یہ بتاتی ہیں کہ حفیظ صاحب اتنے اچھے اور اتنے بڑے شاعر کیوں نہ بن سکے جس کا ان میں امکان تھا۔ اس لیے آیئے ذرا کچھ خوش گوار باتوں کی طرف۔

میں نے اب تک صرف یہ دکھایا ہے کہ حفیظ صاحب کو ان کے سماجی انسان نے کیا نقصان پہنچایا لیکن ابھی یہ بات مکمل نہیں ہوئی۔ سماجی انسان کے نقصانات جو کچھ بھی ہوں لیکن اس کے کچھ فائدے بھی ہیں اور انھیں اس زمانے میں یاد دلانا اس لیے ضروری ہے کہ نئے شاعروں کی ایک کھیپ کی کھیپ صرف ایک ہلکے جذباتی تحرک ہی کو شاعری سمجھنے لگی ہے۔ ان شاعروں میں نہ حیوانی وجود کی حیاتیاتی قوت ہے نہ سماجی انسان کی اخلاقی حس۔ بس صرف ایک طرح کی رنگین جھلملاہٹ ضرور ہے۔ حفیظ صاحب کی ابتدائی شاعری میں بعض ایسے عناصر موجود تھے کہ اگر ان کا سماجی وجود ترقی نہ کرتا تو وہ جگر اسکول کے ایک ہلکے پھلکے جذباتی شاعر بن کر رہ جاتے۔ لیکن حفیظ صاحب جوں جوں آگے بڑھتے گئے۔ ان کی شاعری میں ایسے عناصر کا اضافہ ہوتا گیا جن کے بغیر صابن کے پانی کے غبارے تو بہت بنائے جاسکتے ہیں، صحیح معنوں میں انسانی اہمیت کی شاعری نہیں کی جاسکتی۔ لیکن یہ عناصر حفیظ صاحب کی شاعری میں جابجا بکھرے ہونے کے باوجود کہیں وہ بھرپور کیفیت پیدا نہیں کرسکے ہیں جو ان کے ذرا سخت گیر قاری کو مطمئن کرسکے۔ ان کی مثال کسان کے بکھرے ہوئے ان دانوں کی ہے جن سے ابھی کونپلیں نہ پھوٹی ہوں۔ جہاں کوئی اکھوا پھوٹ گیا ہے اس کے رنگ کو ذرا ہم دردی سے دیکھا جائے تو خیال آتا ہے کہ حفیظ صاحب نے اپنی شخصیت کو اتنا بھینچ کر نہ رکھا ہوتا تو ان عناصر سے کیسی لہلہاتی ہوئی فصل پیدا ہوسکتی تھی۔ ایک ایسی نامکمل تصویر کی طرح جس میں کئی رنگ اِدھر اُدھر سے بکھیر دیے گئے ہوں اور جنھیں دست بردِ زمانہ نے پھیکا بھی کردیا ہو، حفیظ صاحب کی شاعری اپنے مصور کی بے نیازی اور بے پروائی کا گلہ کرتی نظر آتی ہے۔ کاش حفیظ صاحب اپنے ترکِ محبت کے دعوے میں اتنے سچے نہ ہوتے۔

مضمون طویل ہوگیا اور میں نے اس کے سوا کچھ نہیں کہا کہ حفیظ وہ نہیں بن سکے جو وہ بن سکتے تھے۔ زمانے نے ان کا جو گلا گھونٹا اس سے تو شاید وہ بچ بھی جاتے مگر وہ تو خود اپنا گلا گھونٹنے میں

زمانے کے شریک بن گئے۔ ۴۷۔۴۸ء میں جب میں نے انھیں پہلی بار دیکھا تھا تو وہ ایسی غزلیں کہہ رہے تھے جن کی داد عسکری صاحب نے یہ کہہ کر دی کہ فراق کے سوا ایسی غزلیں اور کون کہہ رہا ہے۔ لیکن ۴۷ء سے ۷۲ء تک بہت لمبا فاصلہ تھا۔ میں ان کا خط ملنے پر آخری بار ان سے ملنے گیا تو ایک ایسے حفیظ سے ملاقات ہوئی جو بسترِ مرگ پر اپنا گلا چھڑانے کی آخری کوشش کر رہا تھا، زمانے کے ہاتھوں سے بھی اور خود اپنے ہاتھوں سے بھی۔ اس کی سانس اکھڑی ہوئی تھی مگر یقیناً وہ کچھ آزادی محسوس کر رہا تھا اور آزادی کے اس احساس کے ساتھ ہی زندگی بھر کی گھٹن ایک پھٹ پڑنے والی کیفیت میں بدل گئی تھی۔ وہ بے تحاشا شعر لکھ رہے تھے۔ کئی غزلیں انھوں نے زبانی سنائیں اور پھر ایک طویل نظم، ''تقدیرِ انسان'' ٹیپ ریکارڈ پر سنوائی۔ نظم کیا تھی، خود حفیظ کی زندگی کا ایک نوحہ تھا جسے حفیظ نے پھیلا کر انسان کا المیہ بنا دیا تھا۔ حفیظ نے اس زمانے میں جو غزلیں اور نظمیں کہی ہیں وہ ''مقامِ غزل'' کے دوسرے کلام سے مختلف ذائقہ رکھتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ٹکڑوں ٹکڑوں میں بکھرا ہوا جذباتی، حیاتیاتی، سماجی، اخلاقی اور عقلی حفیظ زندگی میں پہلی بار سمٹ کر یک جا ہو رہا ہے۔ کون جانے حفیظ صاحب اس کے بعد اگر زندہ رہتے تو کیسے حفیظ ہوتے۔

(سیپ، کراچی۔ شمارہ نمبر ۳۱)

○

# نئی دنیا کا مسافر

یہ اُس زمانے کی بات ہے جب کراچی کے کچھ لوگوں نے، جن میں ناصر کے بعض دوست بھی شامل تھے، کہنا شروع کر دیا تھا کہ ناصر کاظمی شاعر کی حیثیت سے مر چکا ہے۔ اتفاق سے انھیں دنوں ناصر کاظمی کراچی آ گئے اور کئی روز تک مختلف حلقوں میں گھومتے پھرتے رہے۔ ایک رات تقریباً ڈھائی بجے ہم لوگ کراچی ایئرپورٹ کی روشنیاں دیکھنے اور ناصر کاظمی کی جھلملاتی ہوئی غزلوں کو سننے میں مصروف رہے۔ پھر ناصر میرے ساتھ گھر آ گئے۔ ان پر اس وقت نہ جانے کیوں ایک عجیب سی کیفیت تھی۔ وہ تھوڑی تھوڑی دیر کے بعد کچھ چپ سے ہو جاتے۔ یکایک انھوں نے بالکل ہی خلاف توقع مجھ سے ایک سوال کر دیا۔ سلیم کیا میں نے کبھی کوئی اچھا مصرع کہا ہے؟ میں چونک پڑا۔ تمھارا اس سوال سے کیا مطلب ہے؟ ناصر کو میں نے کبھی جذباتی ہوتے نہیں دیکھا تھا، لیکن اس وقت ان پر ایک رقت سی طاری تھی۔ سلیم، اگر مجھ سے شعر نہیں ہو رہا ہے تو کیا لوگ مجھے یہ سوچ کر معاف نہیں کر سکتے کہ شاید میں پھر کبھی کوئی اچھا مصرع کہہ سکوں گا۔ ناصر کو غالباً اپنے دوستوں کی مہم کی بھنک پڑ گئی تھی۔ وہ پوری رات ہم دونوں نے یہ سوچتے ہوئے گزاری کہ سچے شاعر کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ کبھی کبھی وہ شعر بالکل نہیں کہہ سکتا، یا کہتا بھی ہے تو برا۔ جو لوگ ہمیشہ ایک سے انداز میں اچھے شعر لکھتے رہتے ہیں ان کی شاعرانہ شخصیت میں کوئی نہ کوئی کھوٹ ضرور ہوتا ہے۔

ناصر جیسے شاعر میں شعر [illegible] کا محل [illegible] ذاتی مسئلہ نہیں ہوتا۔ ایسا شاعر تو شخص سے زیادہ ایک بیرومیٹر ہوتا ہے۔ وہ شعر نہیں کہتا تو اس کا مطلب صرف یہ نہیں ہوتا کہ اس کی ذاتی صلاحیت میں کمی آ گئی ہے۔ یہ بھی ہوگا مگر اس کے ساتھ ہی وہ ہمیں کچھ اور بھی بتا دیتا ہے۔ ناصر کی شاعری کا

بہترین دور ۵۰ء سے شروع ہو کر بارہ چودہ سال کے عرصے میں ختم ہو جاتا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے اپنی بہترین غزلیں کہیں، نقادوں کو متاثر کیا اور عام پڑھنے والوں میں مقبولیت حاصل کی۔ اس کے بعد کا دور یا تو اُترتی ہوئی شاعری کا دور ہے یا پھر نئی راہوں کی تلاش کا۔ شخصی سطح پر اس کا یہ مطلب تو ظاہر ہے کہ ناصر میں ایک مخصوص قسم کی شاعری کا امکان ختم ہو گیا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی غیر شخصی سطح پر یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ اس امکان کے ختم ہونے میں دوسری چیزوں کا کتنا دخل تھا؟ پتا نہیں میں اپنا سوال واضح بھی کر سکا ہوں یا نہیں۔ بہر حال ناصر کاظمی کی شاعری کے ساتھ قدم بہ قدم چلتے ہوئے شاید ہم کسی واضح سوال تک پہنچ جائیں۔

ناصر کی شاعری اور ہجرت کی واردات ہمارے شعور پر ایک ساتھ وارد ہوئی بلکہ ناصر ہی نے ہمیں ہجرت کے المیے کو محسوس کرنا سکھایا۔ ہجرت کے معنی صرف ایک سرزمین کو چھوڑنا نہیں تھا، یہ صدیوں کے انسانی رشتوں کو چھوڑنے اور ایک بالکل نئی صورتِ حال میں ازسرِنو زندگی شروع کرنے کا مسئلہ تھا۔ ناصر اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں، جو بعض لوگوں کے نزدیک ان کی شاعری کا بہترین دور بھی تھا، ہمیں یہ احساس دلاتے ہیں کہ ماضی کی زندگی اپنے سارے حسن کے ساتھ جل کر راکھ ہو گئی ہے اور ہمیں زندہ رہنا ہے تو اس خاکستر سے نئی زندگی پیدا کرنا پڑے گی۔

ناصر کو ماضی کی زندگی عزیز تھی۔ اس نے جلتے ہوئے شہروں اور سلگتی ہوئی بستیوں کا بہت سوگ منایا مگر اس کے ساتھ ہی یہ ناصر ہی تھا جو شاخوں پر جلے ہوئے بسیروں میں ایک نئی فصلِ گل کا سراغ ڈھونڈ رہا تھا۔ بعد میں ناصر کے یہاں جلے ہوئے بسیروں کی واردات اس کی فطرت نگاری کے تجربے میں ایک نئی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ناصر کے یہاں فطرت کا احساس کسی تحریک کا حصہ نہیں ہے۔ وہ فطرت کی طرف اس لیے نہیں گیا کہ مسٹر ورڈس ورتھ کی روایت ہے یا کرنل ہالرائڈ صاحب فرماتے ہیں۔ فطرت کی طرف وہ اس لیے گیا کہ ہجرت کی ایک معنوی جہت فطرت سے دوری بھی ہے۔ نئی زندگی، جس کا تجربہ ناصر کو ہجرت کے بعد ہوا، شہر کی زندگی تھی جس میں ناصر کے کبوتروں، فاختاؤں اور جگنوؤں کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ یہ شہر ناصر کو بہت بھاری پڑا۔ شاعر کی حیثیت سے بھی اور انسان کی حیثیت سے بھی۔ میں ناصر کی فطرت نگاری سے بہت خوش نہیں ہوں کیوں کہ اردو غزل کی اس روایت میں، جس کے بغیر ناصر کا تصور نہیں کیا جا سکتا، فطرت، انسانی تعلقات کے ایک حاشیے کے طور پر آئی ہے۔ لیکن اس میں فطرت کا اپنی جگہ کوئی مقام نہیں ہے۔ یہاں تک کہ فراق کے یہاں بھی فطرت کا احساس اس شعوری یا نیم شعوری کوشش کا نتیجہ ہے کہ غزل میں ہندو تہذیب کو بھی شامل کیا جائے۔ بہر حال ناصر کے یہاں فطرت نگاری کی کوشش بعض جگہ کچھ مضحکہ انگیزی سی پیدا کرنے کے باوجود کہیں کہیں خوب صورت اور مؤثر بھی ہے اور ناصر کے اس تجربے کا حصہ ہے جس کے

ذریعے وہ نئی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہیں سے ناصر کاظمی کی شاعری میں اس عنصر کا اضافہ ہوا جسے ڈاکٹر وزیر آغا نے ''یادیں'' کا نام دیا ہے۔ ان یادوں کے ذریعے ناصر اپنی اور معاشرے کی نئی اور پرانی زندگی کو تقابل میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ہجرت کے بعد ناصر کو نئی زندگی میں کیا ملا۔ اس کا خلاصہ اس نے جا بجا اپنے اشعار میں پیش کیا ہے، مثلاً وہ غزل جس کا مقطع یہ ہے:

نئی دنیا کے ہنگاموں میں ناصرؔ
دبی جاتی ہیں آوازیں پرانی

یا وہ غزلیں جس میں اس نے شاعروں کے شہر لاہور کے بجھ جانے کا ماتم کیا ہے۔ ماضی اور نئی زندگی کا تقابل اس کی کئی اور غزلوں کا موضوع بھی ہے اور یہ غزلیں ایک بڑے سچے دکھ کا پتا دیتی ہیں۔ ناصر کی آواز اپنے دور کی سب سے زیادہ دکھی اور اداس آواز ہے اور بعض اوقات اپنی سچائی سے ہمارے وجود کے بیچے تاروں کو اس طرح چھوتی ہے کہ اس کی چوٹ دیر تک دل میں محسوس ہوتی رہتی ہے۔ ناصر کی اداسی پکی چاندی کی طرح پچی اور خالص ہے۔ ناصر کاظمی نے اداسی کو شاعرانہ طرزِ زندگی کا استعارہ بنا دیا۔ اداسی کے بغیر نہ زندگی اپنا جادو جگاتی ہے نہ محبت، اداسی کے معنی ہیں شاعر ہونا یا اس سے بھی آگے بڑھ کر انسان ہونا۔ یوں ناصر کی شاعری میں اداسی صرف ایک کیفیت بن کر نہیں آتی بلکہ زندگی کی ایک قدر بن جاتی ہے۔

خیر ناصر نے یہ تو دریافت کر لیا تھا کہ اس کی شاعری اور زندگی کا اسلوب کیا ہونا چاہیے لیکن اصل سوال تو یہ ہے کہ زندگی اس اسلوب کی نشو و نما میں مدد کرتی ہے یا اس کی راہ میں رکاوٹیں کھڑی کرتی ہے۔ شاعر کو یہ فیصلہ تو کرنا ہی پڑتا ہے کہ وہ کیسی زندگی بسر کرنا چاہتا ہے، کیسی شاعری کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ایک بار ہو کر نہیں رہ جاتا کیوں کہ ہمارے اندر اور باہر بہت سی چیزیں اس فیصلے کے خلاف عمل کرتی رہتی ہیں اور اس سے ٹکرا کر اس کی صورت بدلتی رہتی ہیں۔ ان معنوں میں شاعر ہونا اور شاعر رہنا ایک مستقل جہاد کا نام ہے۔ نئی دنیا کے ہنگامے ناصر کی زندگی اور شاعری دونوں کے اسلوب سے براہِ راست متصادم ہیں۔ زندگی میں اس پر کیا گزری اور اس کی بے وقت موت میں نئی زندگی کے کون کون سے سفاک اور بے رحم عناصر کام کر رہے تھے، اس کے تو خیال سے بھی خود سمیت ساری دنیا سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ لیکن شاعر کی حیثیت سے ناصر کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ اس زندگی میں اس کی خلاقانہ اداسی کا بھی کوئی مقام نہ تھا۔ اس زندگی سے ٹکرا کر وہ شعلہ بننے کی بجائے راکھ ہو گیا۔ تھا ہی وہ اتنا حساس، اتنا نازک اور اتنا چھوٹی موئی سا شاعر۔ ناصر نے یہ احساس ضرور کر لیا تھا کہ نئی دنیا اس کی شاعری اور شاعرانہ طرزِ زندگی کے در پے ہے۔ اسی احساس

سے وہ کبھی کبھی بہت غصے میں بولتا ہے:

ممکن نہیں متاعِ سخن مجھ سے چھین لے
وہ باغباں جو کنجِ چمن مجھ سے چھین لے
سینچیں ہیں دل کے خون سے میں نے یہ کیاریاں
کس کی مجال میرا چمن مجھ سے چھین لے

پھر اسی غصے کی ایک شکل وہ بھی ہے جب وہ نئی دنیا کو پیغمبرانہ انداز میں مستقبل سے ڈرانے لگتا ہے:

زباں سخن کو، سخن بانکپن کو ترسے گا
سخن کدہ مری طرزِ سخن کو ترسے گا
نئے پیالے سہی تیرے دور میں ساقی
یہ دور میری شرابِ کہن کو ترسے گا
انھیں کے دم سے فروزاں ہیں ملتوں کے چراغ
زمانہ صحبتِ اربابِ فن کو ترسے گا

لیکن دکھ بھرے غصے کی ان کیفیتوں میں اسے کبھی کبھی خود اعتمادی کی وہ لہر بھی محسوس ہوتی ہے جو کہ ایک شاعر کی سب سے قیمتی متاع ہوتی ہے۔ اس وقت اس کے لہجے میں ایک بانکپن، ایک زندہ اندازِ تفاخر کی شان پیدا ہو جاتی ہے:

سوئے مقتل بھی صدا دی ہم نے
دل کی آواز سنا دی ہم نے
آتشِ غم کے شرارے چن کر
آگ زنداں میں لگا دی ہم نے
رہ گئے دستِ صبا کملا کر
پھول کو آگ پلا دی ہم نے
کتنے ادوار کی گم گشتہ نوا
سینۂ نَے میں چھپا دی ہم نے

لیکن اسی غزل میں دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ خود ناصر جانتا ہے کہ یہ فتح و کامرانی ایک وقتی سی چیز ہے:

آج تو رات جگا دی ہم نے

نئی دنیا کے خدوخال ناصر کے شعور میں جوں جوں زیادہ اجاگر ہوتے گئے، اسے بار بار یہ احساس ہونے لگا کہ وہ تنہا ہے، اس کا قافلہ اسے چھوڑ کر کسی اور طرف نکل گیا، وہ چین سے سوتی ہوئی

بستیوں کے درمیان مارا مارا پھرتا ہے اور اسے کوئی ہم سفر نہیں ملتا۔ اس کے دیار کی سوئی ہوئی زمین ان لوگوں سے خالی ہوگئی ہے جن کی اسے تلاش ہے۔ بازار بند ہیں، راستے سنسان اور گھر بے چراغ ہیں۔ تنہا راتوں کا مسافر، اداس شاعر، دیکھتا ہے کہ کوئی گھر سے نہیں نکلتا۔ اسی عالم میں اگر کوئی ملتا بھی ہے تو دل کی بات کرنے یا سننے کے قابل نہیں ملتا۔ کیوں کہ اب دلوں میں آگ باقی نہیں رہی۔ کوئی چیز ہے جو کھو گئی ہے اور سارے تجربے کا نچوڑ:

خدا جانے ہم کس خرابے میں آ کر بسے ہیں
جہاں عرضِ اہلِ ہنر نکہتِ رائگاں ہے

تنہائی، کس مپرسی، بے حسی اور بے اعتنائی کے اس عالم میں کچھ امید تھی تو ان لوگوں سے جو ناصر ہی کی طرح ناصر کے ساتھ دل جلانے کے ہنر کو قائم رکھتے آئے تھے مگر نئی دنیا نے انھیں بھی بدل دیا۔ اب ان کا عالم بھی معاشرے کے دوسرے لوگوں سے مختلف نہیں تھا:

بنے بنائے ہوئے راستوں پہ جا نکلے
یہ ہم سفر مرے کتنے گریز پا نکلے

---------

اب ان سے دور کا بھی واسطہ نہیں ناصؔر
وہ ہم نوا جو مرے رت جگوں میں شامل تھے

انجام!

کس سے کہوں کوئی نہیں، سو گئے شہر کے مکیں
کب سے پڑی ہے راہ میں میّتِ شہرِ بے کفن

ناصر اس سارے تجربے کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے تو اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کی شاعری اور شاعرانہ طرزِ زندگی کا سب سے بڑا دشمن وہ نظامِ زر ہے جو نئی دنیا نے پیدا کیا۔ پہلے یہ احساس کچھ ذاتی نوعیت کا ہے لیکن رفتہ رفتہ ناصر اسے زیادہ گہرائی میں دیکھنے لگتا ہے۔ ناصر کو معلوم ہونے لگتا ہے کہ فطرت اور انسان سے جو رشتہ وہ قائم کرنا چاہتا تھا اسے اس نظامِ زر نے ناممکن بنا دیا ہے۔ نظامِ زر لوگوں کو اداس نہیں بناتا، بے حس اور سفاک بناتا ہے۔ ناصر کی شاعری میں آہستہ آہستہ اس نظامِ زر کے وہ پہلو اجاگر ہونے لگتے ہیں جو انسانوں کو اندر اور باہر سے بدل رہے ہیں۔ دوسروں ہی کو نہیں خود ناصر کو بھی۔ خیر ذاتی حد تک تو ناصر نے ایک خاص موڈ میں یہ دکھ بھرا اعتراف بھی کرلیا کہ:

اب تو خوش ہوجائیں اربابِ ہوس
جیسے وہ تھے ہم بھی ویسے ہوگئے

لیکن اس کے دوسرے پہلو ان اشعار میں دیکھیے:

جنھیں زندگی کا شعور تھا انھیں بے زری نے بچھا دیا
جو گراں تھے سینۂ خاک پر وہی بن کے بیٹھے ہیں معتبر

--------

لشکر ہے نہ پرچم ہے نہ دولت ہے نہ ثروت
ہیں خاک نشینوں کے نشاں اور طرح کے

--------

چند گھرانوں نے مل جل کر کتنے گھروں کا حق چھینا ہے
باہر کی مٹی کے بدلے گھر کا سونا بیچ دیا ہے

یہ اشعار تعداد میں زیادہ نہیں ہیں اور شاید ان میں ویسی شاعری بھی نہیں ہے جس کی توقع ہم ناصر کاظمی سے کرتے ہیں، لیکن ناصر کی شاعری کی فضاؤں میں ان سایوں کی موجودگی اس بات کا ثبوت ہے کہ ناصر نئی دنیا کی حقیقی صورتِ حال سے واقف ضرور تھا۔ نئی دنیا، ناصر کی شاعری اور شاعرانہ طرزِ زندگی کو مٹانے کے درپے تھی اور بہت دنوں اداس اداس پھرنے، تنہائی کا دکھ سہنے اور نکہت رائگاں کا ماتم کرنے کے بعد ناصر کی نظر بہرحال اپنے اصل دشمن کو پہنچاننے لگی تھی۔ ناصر کی محسوساتی شاعری میں اتنی توانائی نہیں تھی کہ وہ نئی دنیا کی صورتِ حال کو آئینہ دکھا سکتا اور شاید یہ بھی درست ہے کہ ''صبر کر، صبر کر'' اور ''ہم نفسو شکر کرو'' جیسی خوب صورت غزلوں کے باوجود اسے اس دنیا سے نکلنے کا راستہ دکھائی بھی نہیں دیا اور وہ اپنے سارے تجربے کے نچوڑ کے طور پر صرف اتنی بات کہہ سکا:

اک نیا دور جنم لیتا ہے
ایک تہذیب فنا ہوتی ہے

ناصر کی زندگی اور شاعری ہمیں بتاتی ہے کہ نئی دنیا میں سچی تخلیق ناممکن ہوتی ہے اور سچے فن کار کے لیے میو ہسپتال کے دروازے کے سوا ہر دروازہ بند ہے۔

(سیپ، کراچی۔ شمارہ نمبر ۳۱)

○

# بڑے شہر کا شاعر

اس روز ہماری گفتگو بہت دور نکل گئی۔

آخر مدنی صاحب نے اچانک مخصوص انداز میں، جو بعض اوقات بہت دل کش اور بعض اوقات اتنا ہی اشتعال انگیز معلوم ہوتا ہے، پلٹ کر مجھ سے کہا اور اس وقت یقینی طور پر مجھے دل کش محسوس ہوا، ''تو پھر وہ ٹھیک کہتے تھے۔''

وہ جو ٹھیک کہتے تھے، ان کا حوالہ اب تک ہماری گفتگو میں نہیں آیا تھا۔ اس لیے میں ان کی اس خلافِ توقع درّانہ آمد پر کچھ بھونچکا سا ہوگیا جو شخص مدنی صاحب سے بات کرتا ہے اسے اثنائے گفتگو میں اس طرح بھونچکے پن کے مواقع اکثر و بیش تر ملتے رہتے ہیں پھر میرا تو مدنی صاحب سے بیس برس کا ساتھ ہے۔ آخر کچھ سمجھ کر کچھ نہ سمجھ کر، میں نے بھی اپنے نیم منافقانہ، نیم مصالحانہ انداز میں گردن ہلادی۔

اس کے بعد ہماری گفتگو موضوع سے ہٹ کر کسی اور طرف بہک گئی۔

ایک طرح سے یہ اچھا ہی ہوا کہ وہ ایک بے حد دکھ بھرا موضوع تھا جس پر گفتگو کرنا ہماری مہذب سوسائٹی میں اب کچھ اچھا سمجھا نہیں جاتا۔ یہ کہ اس موجودہ زر پرست معاشرے میں آرٹسٹ کا کیا مقام ہے؟ ہم نے بہت بک بک جھک جھک کے بعد طے کیا تھا کہ آرٹسٹ سے ہماری مراد بہرحال اینٹرٹیز سے نہیں ہے۔ مجھے یاد تھا کہ مملکتِ خداداد پاکستان کے اس سابق دارالخلافہ شہر کراچی کی ایک مردم شماری میں شاعروں اور ادیبوں کو اربابِ نشاط کے خانے میں رکھا گیا تھا اور میں اس لفظ کو بار بار استعمال کر کے مدنی صاحب کو بھڑکانا چاہتا تھا پھر جیسا کہ ہونا چاہیے تھا، بات

رسالوں کی موت اور ادب اور ادیبوں کی کس مپرسی سے گزر کر اخلاقی، تہذیبی، انسانی اقدار تک پہنچی۔ آرٹسٹ کے ساتھ یہ روگ تو لگے ہی ہوئے ہیں، تھوڑی دیر میں ہمیں محسوس ہوا کہ ہم آرٹسٹ کے حوالے سے دراصل معاشرے میں حقیقی آدمی کی حیثیت پر گفتگو کر رہے ہیں، جی ہاں وہی حقیقی آدمی جس کے بارے میں مدنی کو گفتگو میں ہی نہیں شاعری میں بھی یہی فکر ستاتی رہتی ہے، حاصل کشت جل نہ جائے کہیں، باتوں ہی باتوں میں ہمیں میر یاد آیا ''مت سہل ہمیں جانو'' اور رومی ''اصل تہذیب احترام آدمی''... اور پھر نظیر... پیر، فقیر، صوفی، رند، ملا، مرشد، ولی، چوراچکے، کفن کھسوٹ، مسجد میں جوتے چرانے والے ''سو ہے وہ بھی آدمی۔ سو ہے وہ بھی آدمی''... اور پھر وہاں سے جوش کا نوحہ اور گاہ روز غیر کے بستر پہ رات بھر۔ جو روسلانے پر بھی ہے مجبور آدمی۔ اے وائے آدمی... آخر وقت تک ہم طے نہ کر سکے کہ... حقیقی آدمی سے ہماری کیا مراد ہے۔ آخر بات ذاتی حوالوں تک پہنچ گئی۔ شاید ہم دونوں لفظوں میں اعتراف کیے بغیر ایک خاموش باہمی تصفیے پر پہنچ گئے تھے۔ شاید ہم نے تھوڑی دیر کے لیے یہ خوش گمانی قائم کر لی تھی کہ خواہ پورے طور پر نہ سہی، لیکن کسی نہ کسی حد تک خواہ یہ حد کتنی ہی مختصر کیوں نہ ہو —— ہم دونوں حقیقی آدمی ضرور ہیں —— بہرحال یہ بات ہم دونوں نے ایک دوسرے سے کہی نہیں اور اپنے سوال سے ایبسٹر کٹ انداز میں الجھتے رہے۔

ایسے معاشرے میں حقیقی آدمی کی حیثیت کیا ہے اور یہ کہ اس حیثیت کو سمجھ لینے کے بعد اس کا کردار کیا ہونا چاہیے۔ کیا اسے اپنے معاشرے سے صلح کر لینی چاہیے؟ یا سپر انداز ہو کر باقی دن تصوف، یا کافی ہاؤس یا مشاعروں کی صدارت میں گزر دینے چاہئیں یا پھر کوشش کرنی چاہیے کہ جنگ جاری رہے؟ بہت خاموشی سے میرے شعور میں ''دشت امکاں'' کا ایک مصرع ابھرا، جنگ جاری ہے ہم خیال نہ پوچھ! پھر مجھے بہت پہلے کی ایک بات یاد آئی۔ یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب اس شہر کراچی میں آدھی رات کی آوارہ گردیوں کی رسم تازہ تھی۔ ان دنوں مدنی صاحب بہت مضطرب رہا کرتے تھے اور اکثر ایک بات کہا کرتے، ''جی ہاں! گرنا تو ہمیں بھی وہیں ہے جہاں سب گرے ہیں۔ مگر ایک ہفتہ... ایک ہفتہ۔'' اس بات کو اب کتنے برس گزر گئے مگر وہ ایک ہفتے کی بات مجھے یاد آ گئی تھی اور شاید مدنی صاحب کو بھی... (یہ کم بخت شعر بار بار میرے ذہن سے کیوں ٹکرا رہا ہے۔ ''وہی ایک سود و زیاں کا غم جو مزاج عشق سے دور تھا —— وہ تری زباں پہ بھی آ گیا تو لگن ہی جی کی بکھر گئی'') اور شاید اسی لیے انھوں نے مجھ سے پلٹ کر کہا تھا، ''وہ لوگ ٹھیک کہتے تھے۔'' یعنی وہ لوگ جن کی ہمراہی میں مدنی صاحب نے ''چشم نگراں'' کے ساتھ ''دشتِ امکاں'' کا سفر شروع کیا تھا۔

اس روز کی گفتگو کے ایک ہفتے بعد میں نے اچانک مدنی صاحب سے کہا، ''صاحب کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ ادب میں ترقی پسند تحریک پر سیاسی پابندی سے اردو ادب کو ناقابلِ تلافی نقصان

پہنچا ہے؟'' مجھے یاد نہیں مدنی صاحب نے اس کا کیا جواب دیا۔ شاید میں نے یہ سوال مدنی صاحب سے غلط کیا تھا۔ یہ سوال تو غالباً عسکری صاحب سے کرنے کا تھا۔ بہر حال اس کے بعد سے اب تک مدنی صاحب سے میری اس موضوع پر کوئی بات نہیں ہوئی اور آج میں جب ''دشتِ امکاں'' پر یہ چند سطریں لکھنے بیٹھا ہوں تو جانے کتنی یادیں میرے ذہن میں جاگ رہی ہیں۔

کتنی یادیں، کتنے خیالات، کتنے تصورات، بہت عجیب زمانہ تھا وہ بھی۔ نوجوانی دنیا کو جس آنکھ سے دیکھتی ہے وہ نگاہ پھر کبھی پلٹ کر نہیں آتی۔ نئی جوانی کا نشہ، نئی نئی آزادی کے نشے سے مل کر دو آتشہ ہو گیا تھا۔ یہ تو مدنی صاحب نے بہت بعد میں جا کر سوچا کہ وہ زندگی کا مہلک ترین لمحہ ہوتا ہے جب آدمی کتابوں کو اپنی تہذیب کا سرمایہ کہنے لگتا ہے، اس وقت تو وہ بھی انھیں نوجوانوں میں تھے جن کی زندگی خواب ہی خواب ہوتی ہے، پھر ان خوابوں کو کھلتے ہوئے ماحول نے، نئی نئی آزادی نے، افقِ عالم پر پھیلتے ہوئے اضطراب نے اور گہرا بنا دیا تھا۔ اس وقت آپ کے اسی شہر کراچی میں ایک ہفتے میں تین تین، چار چار ادبی نشستیں ہوتی تھیں اور لوگوں کے ٹھٹ کے ٹھٹ لگے ہوتے، یہ صرف ادب سے دلچسپی نہیں تھی اس کا دائرہ زندگی تک پھیلا ہوا تھا۔ لوگوں میں اختلافات تھے، کشاکش تھی، بحثیں اور جھگڑے تھے لیکن اس سارے اختلافات، ساری نزاع کے باوجود سب کے دل ایک ساتھ دھڑکتے تھے۔ تب طفل برا ہے اور دیوانہ برا ہے والا معاملہ نہیں تھا۔ اس وقت ہمارے درمیان وہ طلسمی مقناطیسی پتھر موجود تھا جو سب چیزوں کو جوڑ دیتا ہے۔ شاید اس وقت ہم سب اپنے سارے اختلافات کے باوجود اپنی روح کی گہرائیوں میں پوری شدت کے ساتھ محسوس کرتے تھے کہ ایک نئے ملک، ایک نئی معاشرت، ایک نئی دنیا کی تعمیر میں ہمیں اپنے اپنے طور پر اپنی پوری قوت اور پوری ذمہ داریوں کے ساتھ حصہ لینا ہے۔ مدنی صاحب نے اس دور کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے، ''ہماری نوجوانی کا دور اور اس برصغیر کی آزادی ایک ہی افق سے جڑواں طلوع ہوئے تھے۔ نئی نئی طبیعتیں، نئی نئی اذیتیں تھیں۔ اس وقت بھی جب محبت کا غرور بے کلف روشنی کی رو میں بوسۂ جبیں لیتا تھا، خرد کا نادیدہ افق ایک ہیبت ناک دھویں کے اژدرسے دبا ہوا تھا مگر نہ جوانی دیکھتی ہے کہ سچے میں سانپ ہے اور نہ آزادی...'' سو نہ جوانی نے سانپ کو دیکھا نہ آزادی نے۔

انجام:

بزیرِ شاخِ گل افعی گزیدہ بلبل راہ
نوا گرانِ نخوردہ گزند را چہ خبر

ہاں تو وہ دنیا کہاں ہے جو اس وقت ہمارے خوابوں میں آباد تھی؟ مدنی صاحب کی شاعری اسی سوال کا جواب دیتی ہے۔ امید کے ساتھ، شکستگی کے ساتھ، برہمی کے ساتھ، بڑھتے ہوئے درد

کے ساتھ۔ اس شاعری میں دنیا کی تعمیر کے خواب بھی ہیں اور شکست کے خواب بھی۔ یہ اس منزل کی طرف ایک سفر ہے جو کہیں راستے کے پیچ وخم میں گم ہوگئی، گم ہوگئی مگر باقی ہے اور آواز دیتی ہے۔ اور آواز دیتی ہے چپ نہیں بیٹھنے دیتی۔ مدنی کی شاعری میں آپ کو اس سفر کی پوری داستان ملے گی۔ ''چشم نگراں'' اور ''دشتِ امکاں'' اس جاں گداز داستاں کے دو باب ہیں۔ انھیں تفہیم کی غرض سے، تحریر کے فرقِ زمانی کے اعتبار سے دو حصوں میں بانٹا تو جاسکتا ہے مگر رویے کے اعتبار سے ان کے درمیان کوئی حدِ فاصل نہیں کھینچا جاسکتا... کلام کا کچا پن اور چیز ہے، تقلید اور اخذِ تاثر کے مرحلے بھی راہِ سخن میں بہت آتے ہیں لیکن بیج سے اگنے والے درخت کا اندازہ نہ کرسکنا، درخت کا نہیں دیکھنے والے کی کوتاہیِ نظر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ''چشم نگراں'' اور ''دشتِ امکاں'' ایک ہی شاعر کے دو مجموعے ہیں۔ ان معنوں میں نہیں کہ دونوں پر مدنی کا نام لکھا ہوا ہے، ان معنوں میں کہ دونوں ایک ہی شخصیت کے ارتقا کی دو منزلیں ہیں۔

یہ بات کہ مدنی کی شاعری نئی دنیا کی تعمیر کے خوابوں میں سے ایک خواب ہے، ان کی شاعری کی تعریف تو ہے، لیکن اس کے ساتھ انصاف نہیں کرتی۔ یوں ہونے کو تو یہ ایک ایسی داد ہے جو کسی بڑے سے بڑے شاعر کو دی جاسکتی ہے مگر ہمارے زمانے میں خوابوں کے جعلی سوداگروں نے خوابوں کا اعتبار کچھ کم کردیا ہے۔ میں چاہتا ہوں دنیا دنیا میں فرق کیا جائے اور حسرتِ تعمیر کی داد ہر بوالہوس کو نہ ملے۔ مدنی کی شاعری کا خلاصہ ''کروصبر آتا ہے اچھا زمانہ'' نہیں ہے۔ مدنی کے خواب سردار جعفری کے خواب نہیں ہیں۔ فیض کے بھی نہیں۔ مدنی، فیض سے اچھے شاعر نہیں ہیں مگر سنجیدہ تر شاعر ضرور ہیں۔ وہ جن مسئلوں سے الجھے ہوئے ہیں ابھی تو ان کی ہوا بھی جدید اردو شاعری کو نہیں لگی۔ یہ بات میں میرا جی اور راشد کے استثنیٰ کے ساتھ کہہ رہا ہوں۔ مجھے معلوم ہے، مدنی میرا جی سے کچھ بہت زیادہ خوش نہیں ہیں اور راشد کو مان کر بھی مکر جاتے ہیں لیکن سچے گہرے حقیقی سوالوں سے الجھنے کی داد میرا جی اور راشد کو نہیں ملے گی تو مدنی کو کیسے ملے گی؟... میرے دل میں ترقی پسند تحریک پر سیاسی پابندی کے خلاف غصہ ہے، میں اس غصے کو چھپانا نہیں چاہتا۔ لیکن میرے دل میں ایک غصہ اور بھی ہے، اسے کیوں چھپاؤں۔ ترقی پسند تحریک پر پابندی سے ادب کو جو نقصان پہنچا ہے وہ تو حکومت کے کھاتے میں ڈالا جائے گا لیکن میرا جی اور راشد اور منٹو اور عسکری کو نہ سمجھنے سے اردو ادب کا جو زیاں ہوا ہے اسے کس کے نام لکھا جائے گا؟

شاعری خلا میں پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ایک بہت عام بلکہ عامیانہ سا فقرہ ہے، لیکن میں اس کے ذریعے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ شاعری کا ایک تاریخی تسلسل بھی ہوتا ہے۔ خصوصاً نظم کی شاعری ہمارے یہاں جس منزل میں ہے اسے تو آپ کو تاریخی تسلسل کو نظر میں رکھ کر دیکھنا پڑے گا۔ اس

بات کو میں زیادہ ٹھوس لفظوں میں یوں کہنا چاہتا ہوں کہ مدنی کی شاعری کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس بات پر نظر رکھنی ہوگی کہ ۱۹۳۶ء کی تحریک نے جدید اردو نظم کو اپنی سنجیدہ تر شکل میں کہاں تک پہنچایا تھا۔ ''ماورا'' کی ایک نظم میں راشد کی اجنبی عورت شکایت کرتی ہے کہ انسانیت کے شعور کو یورپ کی سرزمین پر جن سوالوں کا سامنا کرنا پڑتا رہا ہے، ان کا ایشیا میں ابھی تک احساس بھی پیدا نہیں ہوا۔ اجنبی عورت کی یہ شکایت بجی ضرور تھی لیکن قبل از وقت بھی تھی۔ ایشیا کو تو میں جانتا نہیں لیکن اردو شاعری کی اپنی مختصر سی دنیا میں ان سوالوں پر غور کے لیے اسے ''دشتِ امکاں'' کے شائع ہونے کا انتظار کرنا چاہیے تھا۔

''دشتِ امکاں'' میں جدید اردو نظم ''ماورا'' سے آگے سفر کرتی ہے۔

ممکن ہے بعض ترقی پسند دوستوں کو مدنی کی شاعری کا یہ تعین پسندِ خاطر نہ ہو، اس لیے ضروری ہے کہ تاریخی پس منظر کے ایک اور پہلو پر غور کرلیا جائے۔ خاص طور پر اس لیے کہ مدنی خود بھی شعوری طور پر اپنے آپ کو بہرحال ترقی پسند روایاتِ ادب سے الگ نہیں سمجھتے تھے۔ ترقی پسند زاویۂ نظر سے تاریخی پس منظر کا مفہوم سیاسی پس منظر ہے لیکن کیا مدنی کی شاعری کی کوئی بھی مکمل تعبیر کسی بھی یک رخی سیاسی تعبیر کے اندر رہ کر کی جاسکتی ہے؟

''چشمِ نگراں'' کے دیباچے میں مدنی صاحب لکھتے ہیں، ''مجھے یاد ہے کہ جب میں نے زبان کھولی تو ایک طرف مہیب تاریکیوں کا دور تھا، دوسری طرف منتظر روشنی کے آثار ہویدا ہورہے تھے۔ ایک طرف خندقوں میں سڑتی ہوئی لاشیں تھیں، آدمی کا لہولہان پیکر تھا، ساری انسانی فکر اک گہن میں تھی، دوسری طرف صدیوں کے مقفل زنداں کھل رہے تھے چہروں کی گرد وقت پر تالے لگاتی ہیں بلکہ اس لیے کہ زندگی میں یہ دونوں رنگ یک دگر ہوکر ایک ہی قالب میں سماتے رہتے ہیں۔ مجھے یاد ہے کہ ابتدا ہی میں ترقی پسند ان پر ابہام اور زوال پسندوں سے متاثر ہونے کا الزام لگاتے تھے۔ غلط یا صحیح، بہرحال مجھے خوشی ہے کہ مدنی میں ابتدا ہی سے یہ ذہنی زوال پسندی موجود تھی۔ اپنی ساری شعوری کوشش کے باوجود وہ نور کے معنی صرف روس اور ظلمت کے معنی صرف امریکا نہ سمجھ سکے۔ یہ صحیح ہے کہ مدنی کی شاعری میں انسان پرستی کا ایک قوی رجحان شروع سے موجود تھا۔ یہ بھی درست ہے کہ ان کی ابتدائی نظموں میں ایک ترقی پسندانہ رجائیت پرستی کا سراغ بھی ملتا ہے۔ لیکن جب میں تاریخی پس منظر پر زور دیتا ہوں تو میری مراد ہمیشہ اس قسم کے عناصر کی تلاش سے ہوتی ہے۔ یہ عناصر پوری ایک نسل کی دین ہیں۔ مدنی کی شاعری میں یہ عناصر موجود نہ ہوتے تو مجھے ان کی شاعری میں اتنی دلچسپی پیدا نہ ہوتی۔ شاعری ہو یا زندگی ہمیں اپنے سلسلۂ نسب کا پتا ضرور دینا چاہیے۔ یہ بات بعد میں دیکھنے کی ہوتی ہے کہ ہم صرف شجرہ پرستی کررہے ہیں یا ہم نے کچھ اپنے آپ کو بھی بنایا ہے۔ بات کا

ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ شاعری کی حقیقی قدر و قیمت کا تعین صرف اس امر سے نہیں ہوتا کہ ہم نے زندگی یا انسان کا کون سا تصور اپنے ذہن میں قائم کیا ہے، یہ بات بھی دیکھنے کی ہوتی ہے کہ ہم نے اس تصور کو زندگی کے ٹھوس تجربات سے ٹکرا کر دیکھا ہے یا نہیں۔ شاعر کے لیے یہ بڑا کٹھن انتخاب ہوتا ہے کہ بڑے بڑے لوگ اس آزمائش سے بچنے کے لیے جیل چلے جاتے ہیں۔ مدنی کی شاعری میں اپنے تصور کو حقیقت سے ٹکرا کر دیکھنے کی قوت موجود ہے۔ میرے خیال میں اس معاملے میں کوئی ترقی پسند شاعر مدنی کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ اس کے لیے بہت بڑی انسانی دیانت داری کی ضرورت ہے جو سیاسی دیانت داری سے بلند تر چیز ہے۔

''چشم نگراں'' کے خوب صورت دیباچے میں مدنی نے اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے ''میری نظموں میں بڑے شہر کی زندگی ہے۔'' یہ شہر اردو شاعری میں اب تک آباد نہیں ہوا تھا۔ یہ بات نہیں ہے کہ اردو شاعری میں کوئی شہر اب تک پوری زندگی کا استعارہ نہ بنا۔ میر کی شاعری دل اور دلّی دونوں کے اجڑنے بسنے سے پیدا ہوئی۔ مگر دلّی شہر اردو شاعری کی روایت میں جس تہذیب کا استعارہ ہے اس کے سینے پر ایک نئی تہذیب کے پھاوڑے غالب کی زندگی ہی میں چلنے شروع ہو گئے تھے۔ غالب کو اہلِ انگلستان کا آئین بہت پسند تھا۔ مگر اس کے باوجود ان کے خطوط مرگِ دلّی کے آنسوؤں سے رندھے ہوئے ہیں۔ دلّی شہر اجڑ کر کون سا شہر بسا۔ اس کی بشارتیں تو اہل نظر نے بہت دی ہیں مگر اس کی تصویر ہمیں مدنی کے سوا اب تک کسی نے نہیں دکھائی۔ یہ ایک آدھ رنگ، ایک آدھ خط کی بات نہیں ہے۔ وہ شاید آپ کو کہیں اور بھی مل جائے گا۔ مدنی کی شاعری میں یہ شہر گزرتے ہوئے اسٹیشن کی طرح نہیں آتا۔ مدنی کی شاعری اس شہر میں رس بس کر ابھری ہے۔ ابتدا سے مجھے اس کا شدت ہی سے احساس تھا، مدنی لکھتے ہیں کہ ''جدید معاشرے کا محاورہ بدلا ہوا ہوگا۔ اس کی ثقافتی، تہذیبی زندگی ایک مختلف نہج کی ہے۔ اس میں آپریشن تھیٹر ہیں، اس میں پٹرول پمپ کے بے خواب اسٹیشن ہیں۔ ریلوے ورکشاپ ہیں۔ درس گاہوں کے اندھیرے ہیں، ستونوں کی کڑی بانہوں میں آدمی پچک گیا ہے۔ یہ ماحول کیوں کر روایتِ ادب سے ملحق ہوسکتا ہے۔ تخلیقی فن کاروں کے لیے یہ ایک بڑا حقیقی سوال ہے۔ اس زمانے کا کوئی لکھنے والا جو صرف چبائے ہوئے نوالوں کی جگالی نہیں کرنا چاہتا، اس سوال سے الجھے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ہمارے جواب کچھ بھی ہو سکتے ہیں۔ بہت سے لوگوں نے اس سوال کا جواب ایسی شاعری کی صورت میں دیا ہے جس کا کوئی ارتباط شاعری کی قدیم روایات میں ممکن نہیں ہے، بعض حلقوں میں یہ بات قابلِ تعریف سمجھی جاتی ہے۔ میں ایسے تجربوں کی طرف سے آنکھیں بند کرنے کا قائل نہیں ہوں نہ میں کسی طرح انسان کی تحقیر روا رکھنا چاہتا ہوں۔ لیکن مدنی نے اس سوال کا جواب بہر حال یہ نہیں دیا ہے۔ انھوں نے ایک نیا شہر ضرور آباد کیا ہے مگر

زندگی اور ادب کی گم شدہ کڑیاں بھی ڈھونڈی ہیں۔ ہم میں سے بہرحال کسی نہ کسی کو یہ کام کرنا ہی تھا۔ اب اس کی اوّلیت مدنی کے نام لکھی جائے گی یہ صحیح ہے کہ وہ خود اپنے قول کے مطابق نئے امیج، نئے استعارے، نئی علامتوں کے ذریعے زندگی کے نئے تجربات کو محسوسات میں منتقل کرنے کے قائل ہیں مگر اس کے ساتھ ان میں ایک ایسی معقولیت بھی ہے جو کبھی نئی یا پرانی نہیں ہوتی۔ یہ انسانی معقولیت ہے۔ اس معقولیت کی وجہ سے وہ زندگی اور ادب کو ایک تسلسل میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے ماضی کے بہترین ادب سے اپنے شعور کو منقطع نہیں کیا۔ وہ اس سے اکتسابِ فیض کرتے ہیں اور یہ ان کی مجبوری نہیں، ان کا انتخاب ہے۔ اس لیے ان کے کلام میں اردو شاعری کی روایات مٹی نہیں بھیس بدل کر از سرِ نو پیدا ہوتی ہیں بلکہ بعض جگہ تو وہ اردو شاعری کے بعض ایسے عناصر سے گہرا اثر لیتے معلوم ہوتے ہیں جنھیں میرے نزدیک اردو شاعری کے مجموعی مزاج نے مسترد کر دیا ہے۔ میرا اشارہ رنگِ غالب کی اس واضح نمود کی طرف ہے جس سے مدنی کے کئی برے اشعار پیدا ہوئے ہیں:

روح صد جاں داد گان ابرو باد آوارہ ہے

یہ رنگ تو آخر آخر غالب سے بھی نہیں چلا، مدنی سے کیا چلے گا۔

لیکن شاعری میں پسندیدہ عناصر کے درمیان فرق کرنے کے باوجود شاید انھیں اتنی آسانی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری ایک بے حد بے ہنگم چیز ہے۔ یہاں کوئی اصول، کوئی ضابطہ، کوئی کلیہ کام نہیں کرتا۔ یہ ایک سوال ہے کہ میر کے بغایت پست کلام کا ان کے بغایت بلند کلام سے کیا تعلق ہے اور رنگِ بیدل کا مقلد کیا سہل و سادہ ہو کر غالب نہیں رہتا۔ ہماری خوبیاں اور خامیاں کوئی بلیوں کی روٹیاں نہیں ہیں کہ ان میں بندر بانٹ ممکن ہو۔ آدمی کی شخصیت اپنے خوش گوار اور ناخوش گوار پہلوؤں کے ساتھ ایک اکائی ہوتی ہے۔ میں مدنی کی شاعری کے بعض عناصر سے خوش نہیں ہوں کبھی کبھی ہم آپس میں ایک دوسرے پر ہنس بھی لیا کرتے ہیں سامنے نہ سہی تنہائی میں سہی لیکن اگر آپ مدنی صاحب کے کلام کا کوئی ایسا انتخاب مجھے دے دیں جس میں وہ عناصر نہ ہوں جن پر مجھے اعتراض ہے تو مجھے وہ انتخاب قبول نہیں ہوگا۔ یہ بات عام پڑھنے والوں سے تو تعلق ہی نہیں رکھتی اور جن سے تعلق رکھتی ہے وہ اسے سمجھنے میں ذرا تکلف اور تساہل سے کام لیتے ہیں کہ شاعر جو کچھ بھی اظہار کرتا ہے اسے اس کے لیے سب سے پہلے زبان اور اسلوب کے مسئلے سے الجھنا پڑتا ہے۔ شاعری وحی اور الہام نہیں ہوتی۔ شاعر جو کچھ حاصل کرتا ہے اپنی کاوش سے، اپنے خون۔ جگر سے اس سخت جان لیوا پیکار سے حاصل کرتا ہے جو زبان کے ساتھ روا رکھتا ہے۔ یوں تو ہر لفظ لغت میں موجود ہے اور کسی کی ذاتی ملکیت نہیں مگر شاعر ان کے مخصوص استعمال سے انھیں اپنا بنا لیتا ہے۔ ان پر اپنی مہر لگا دیتا ہے پھر وہ الفاظ لغت کے نہیں رہتے، شاعر کے بن جاتے ہیں۔ تخلیقی تجربے میں زبان سے اس

پیکار کے دوران کئی بڑے سخت مراحل درمیان میں آتے ہیں۔ ان مراحل کو نظر انداز کر کے ہم شاید کسی شاعر کے اچھے اشعار کی داد تو دے سکتے ہیں مگر اس کی تخلیقی کاوش کو سمجھ نہیں سکتے۔ مدنی فکری، ذہنی، جذباتی حسی طور پر جس زندگی کو آئینہ دکھانا چاہتے ہیں اس کے اظہار کے لیے بنے بنائے سانچے ابھی ہماری شاعری میں موجود نہیں ہیں۔ مدنی نے یہ سانچے بنانے کا کٹھن جان لیوا کام خود کیا ہے۔ ممکن ہے وہ اکثر جگہ ناکام رہے ہوں لیکن جہاں وہ کامیاب ہوئے ہیں اس کی داد تنہا مدنی کو جاتی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کی سطح پر مدنی کو خواہ اس کی خاطر خواہ داد نہ ملی ہو، نئے تخلیقی کام کرنے والوں کی شہادت، تنقید سے بڑی داد ہوا کرتی ہے۔ پچھلے چند برسوں سے میں بہت خاموشی سے نوجوان نسل میں مدنی کے اثرات کو آہستہ آہستہ لیکن بہت واضح طور پر پھیلتا ہوا دیکھ رہا ہوں۔ یہ صرف نقالی کا مسئلہ نہیں ہے اور نقالی بھی بغیر سبب کے نہیں ہوا کرتی۔

میں اس تحریر میں مدنی کے موضوعات کی تشریح وتفصیل کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا۔ گو میں شدت سے اس ضرورت کو محسوس کرتا ہوں، شاعر کا تشریحی مطالعہ بھی اپنی ایک اہمیت رکھتا ہے بالخصوص جب شاعر مدنی جیسا ہو۔ ادھر دو ایک نوجوانوں نے مدنی کی شاعری کے تفصیلی تشریحی مطالعے پر توجہ دی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ان مضامین کی تعداد اور بڑھنی چاہیے لیکن موضوعات ذرا مجرد سی چیز ہیں اور کئی شاعروں میں مشترک بھی ہو سکتے ہیں۔ موضوعات میں جان تو ان تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں سے آتی ہے جو موضوع کے اردگرد صرف ہالہ ہی نہیں بناتے اسے روشنی بھی دیتے ہیں۔ مدنی کی شاعری کو میں نے کئی بار اس نقطۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ انھوں نے اپنے استعارے، اپنی تشبیہیں، اپنی علامتیں زندگی کے کن کن گوشوں سے اٹھائی ہیں۔ یہاں مدنی کی شاعری میں ایک حیرت انگیز تنوع ملتا ہے۔ انھوں نے بڑے شہر کی زندگی کے وسیع مشاہدے سے بھی فائدہ اٹھایا ہے اور عہدِ حاضر کے مختلف علوم وفنون کے عمیق مطالعے سے بھی۔ نئی زندگی جدید علوم اور قدیم الاصنام کی ایک زندہ آگہی کا ثبوت مدنی کی شاعری میں بہ کثرت ملتا ہے۔ اس حد تک میں تو اسے ان کی انفرادیت کا عنصرِ اعظم قرار دیتا ہوں۔

ایک بات بڑی خوشی کی ہے کہ مدنی کی شاعری اب تک ایک کھلے ہوئے امکان کی شاعری ہے۔ ''دشتِ امکاں'' کو کئی بار دیکھنے کے باوجود مجھے یہ احساس نہیں ہوا کہ مدنی نے ہمیں جو کچھ دینا تھا دے چکے۔ ''چشم نگراں'' کی ابتدائی نظموں سے لے کر ''دشت امکاں'' کے آخری اشعار تک ان کے ہاں ایک مسلسل ارتقا ملتا ہے اور یہ راہ یہاں بند نہیں ہوتی، آگے جاتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ وہ ترقی پسندی کے ایک سیدھے سادے رجحان سے آگے بڑھ کر بڑے شہر کی زندگی میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ شہر کراچی بھی ہو سکتا ہے اور نیویارک بھی بلکہ میں تو ماسکو کا نام بھی لوں گا۔ انسان

جہاں کہیں بھی ہے بڑے شہر کی زندگی اس کے اعصاب کا امتحان لے رہی ہے، اس کی ذہانت کو پرکھ رہی ہے، اس کی دیانت کی آزمائش کررہی ہے۔ یہ بڑا شہر جہاں کہیں بھی ہے انسانیت کی ایک نئی امتحاں گاہ ہے۔ مدنی نے اس شہر کو اس کے بیش تر ہول ناک سوالوں کے ساتھ دریافت کیا ہے۔ اردو شاعری میں یہ قابلِ قدر تخلیقی کام ہوا ہے۔ اس شہر کے ٹھکرائے ہوئے شکست خوردہ ناکام فرد کی حیثیت سے میں مدنی کی آئندہ شاعری سے یہ امید لگائے بیٹھا ہوں کہ شاید ان کا کوئی آنے والا مجموعہ مجھے اس شہر میں زندگی کے کسی اسلوبِ تازہ سے آشنا کردے۔

(ادھوری جدیدیت سے)

○

# ''چشمِ نگراں'' سے ''نخلِ گماں'' تک

''چشمِ نگراں'' اور ''دشتِ امکاں'' کے بعد ''نخلِ گماں'' عزیز حامد مدنی کا تیسرا مجموعۂ کلام ہے۔ ان تینوں مجموعوں کو ایک ساتھ دیکھنے پر سب سے پہلا احساس ان کی وحدت کا ہوتا ہے۔ ''چشمِ نگراں'' میں جو موضوعات چھیڑے گئے تھے اور جن اسالیب کی بنیاد رکھی گئی تھی، ''دشتِ امکاں'' میں پختہ تر ہوتے ہوئے، ''نخلِ گماں'' میں اپنے ارتقا کی ایک اور منزل طے کر لیتے ہیں۔ فکر اور اسلوب کی یہ وحدت کسی شاعر کو آسانی سے حاصل نہیں ہوتی کیوں کہ یہ دونوں چیزیں شخصیت اور وجدان کی وحدت کا مطالبہ کرتی ہیں اور ان کا حصول صرف اس وقت ممکن ہوتا ہے جب شاعر حقیقی معنوں میں ایک ارتقا پذیر شخصیت کا مالک ہو اور اس کے شعری وجدان کی کٹھالی میں اس کے تمام تجربات پگھل کر ایک نقش میں ڈھل جانے کی صلاحیت رکھتے ہوں۔ الیرس نے کہا تھا کہ تخلیقی شخصیت کا سفر ایک جہاز کے سفر کی طرح ہوتا ہے جو موجوں سے زیر و زبر ہوتا ہوا ایک منحنی خط کی طرح آگے بڑھتا ہے مگر جب اسے مناسب فاصلے سے دیکھا جائے تو ایک خطِ مستقیم میں نظر آتا ہے۔ منحنی خط ظاہر ہے کہ اس تنوع سے عبارت ہے جو تجربات کے باطن میں موجود ہوتا ہے لیکن اس تنوع ہی سے خطِ مستقیم کا تسلسل اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ یہ تنوع ایک مربوط، منظم، مضبوط اور درجہ بہ درجہ آگے بڑھتی ہوئی شخصیت کے ارتقا سے پیدا ہوا ہے۔ مدنی کی شاعری میں وحدت اور تنوع کی ایک ایسی یک جائی ہے جو ان کی شخصیت کی وحدت سے پیدا ہوتی ہے۔

جہاں تک مدنی کے موضوعاتِ شعری کا تعلق ہے، یہ کہنا کافی ہے کہ یہ بڑی شاعری کے موضوعات ہیں۔ ۱۹۳۶ء کے بعد سے ہماری شاعری مجموعی طور پر موضوعات کی تصغیر میں مبتلا ہے۔ اس

شاعری کا فکری افق تنگ اور پست ہے اور اس کے موضوعات رومان اور سیاست سے آگے نہیں بڑھتے۔ ایک ن م راشد کو چھوڑ کر کسی بھی شاعر کے یہاں اپنے عہد کو سمجھنے کی بڑی کوشش نہیں ملتی۔ زیادہ تر شاعر احساس اور جذبے ہی کو اپنی کائنات سمجھتے ہیں اور یہ احساس اور جذبہ بھی یک رخا اور بے قید محسوس ہوتا ہے۔ یہ جن چیزوں کو محسوس کرتا ہے وہ حقیر اور پیش پا افتادہ ہیں اور ایک بار ان کے اظہار کا طریقہ سیکھ لیا جائے تو پھر دوبارہ ان کے لیے کسی کاوش کی ضرورت نہیں پڑتی۔ مجموعی طور پر اس شاعری کا بنیادی طرزِ احساس تین شاعروں نے متعین کر دیا تھا۔ اس شاعری کا ایک حصہ میراجی کی روایت کی توسیع ہے، دوسرا راشد کو اپنا نمونہ بناتا ہے اور تیسرا فیض کو۔ کچھ لوگوں کے لیے ایک چھوٹا نمونہ ناصر کاظمی نے بھی پیش کیا ہے۔ ان سارے نمونوں سے جو شاعری پیدا ہوئی، وہ پچی، خوب صورت اور اچھی شاعری ہوسکتی ہے اور کہیں کہیں ہے بھی لیکن اس میں اپنے عہد کو اس کی تمام پیچیدگیوں، گہرائیوں اور نزاکتوں کے ساتھ گرفت میں لینے کی ذرا بھی صلاحیت نہیں پائی جاتی، زیادہ تر یہ بچوں اور نوجوانوں کی شاعری معلوم ہوتی ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے یہ اپنے پالنے سے نکلنا نہیں چاہتی یا نکلنے کی سکت نہیں رکھتی اس سارے پس منظر میں عزیز حامد مدنی تنہا شاعر ہیں جنھوں نے بڑے موضوعات کو ہاتھ لگایا ہے اور اپنی شاعری کی بنیاد فکر پر رکھی ہے۔ راشد سے انھوں نے اثر ضرور لیا ہے لیکن میراجی اور فیض سے دامن بچالے جانے میں کامیاب ہوگئے ہیں۔ دراصل ان کا اصل نمونہ یہ لوگ ہیں بھی نہیں۔ مدنی نے ان کے بجائے بڑے لوگوں کو اپنا نمونہ بنایا ہے۔ مدنی کا نمونہ غالب، اقبال اور جوش ہیں اور اگر کسی شاعر کے احساسات کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے کیسے اور کس درجے کے شعرا سے اثر قبول کیا ہے تو ہمارے دور میں مدنی کے سوا اور کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس نے اردو شاعری کے ''بڑوں'' سے وجدانی طور پر اتنی قربت محسوس کی ہو۔ مغربی شعرا میں ایلیٹ اور آڈن سے مدنی واضح طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ یہ سب اثرات ''چشم نگراں'' سے ''نخل گماں'' تک مدنی کے وجدان اور شعور میں حل ہوتے رہے ہیں۔ ''نخل گماں'' میں وہ اقبال کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔

''دشتِ امکاں'' پر ایک مضمون لکھتے ہوئے میں نے لکھا تھا کہ مدنی کی شاعری بڑے شہر کی شاعری ہے۔ بڑے شہر کی شاعری سے میری مراد اس شعور کی شاعری سے تھی جو بڑے شہروں کی آب و ہوا میں پروان چڑھتی ہے۔ عہدِ جدید کا شعور جن افکار و مسائل سے عبارت ہے ان کی پیدائش بڑے شہروں ہی میں ہوئی ہے لیکن مدنی کے ہاں بڑے شہر کی شاعری کے وہ معنی نہیں ہیں جو ان کے بعض مقلدوں نے سمجھے ہیں۔ مدنی کا اختصاص یہ نہیں ہے کہ وہ ایڈنگ مشین، رڈار وغیرہ پر نظمیں لکھتے ہیں یا ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جو صنعتی ایجادات سے تعلق رکھتے ہیں، اس کے بجائے مدنی

کے یہاں اس روح کو گرفت میں لانے کی کوشش کی گئی ہے جس نے عہدِ حاضر کو پیدا کیا ہے۔ مدنی کا مسئلہ روحِ عصر ہے۔ وقت اور تغیر کا احساس مدنی کی شاعری میں اس شدت اور کثرت کے ساتھ ملتا ہے کہ اقبال کے بعد اردو شاعری میں اس کی اور کوئی مثال نہیں ملتی۔ دراصل مدنی اپنے عہد میں انسانی تقدیر کے مسئلے سے دوچار ہیں اور اس کے مستقبل کے بارے میں ایک ایسی امید اور ایک ایسے خوف کا شکار ہیں جس نے ان کی پوری شاعری کو ''شعور'' کی ایک ایسی کش مکش کی شاعری بنا دیا ہے جو ابھی تک مدنی سے حل نہیں ہو سکی ہے۔ وہ ایک طرف انسان کی عظمت، سائنس کی ترقی اور عہدِ جدید کی ایجادات اور انکشافات کو دیکھتے ہیں اور ان سے شدت سے متاثر ہوتے ہیں، دوسری طرف یہی چیزیں انھیں انسان کے لیے ایک خطرہ بھی نظر آتی ہیں اور وہ کشتِ آدم کے جل جانے کے خوف میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ راشد عہدِ جدید کے بڑے پرستاروں میں تھے مگر اس کے سرابوں کی طرف توجہ ان کے یہاں بھی ملتی ہے اور یہ ان کی سچائی کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے شعور کی کش مکش کو چھپانے کے بجائے ظاہر کر دیتے ہیں۔ مدنی کے یہاں بھی ہمیں اسی سچائی سے اپنی فکر کا اظہار ملتا ہے۔

''دشتِ امکاں'' پر اپنے مضمون میں مدنی کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین کرتے ہوئے میں نے لکھا تھا کہ وہ فیض سے زیادہ سنجیدہ فن کار ہیں اور ان کا کینوس ان سے بہت زیادہ وسیع ہے۔ ان کے دوسرے پیش رو، ن م راشد کا ذکر کرتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ راشد نے جن مسائل و افکار کو اپنا موضوعِ سخن بنایا، مدنی کی شاعری اس سے آگے سفر کرتی نظر آتی ہے۔ راشد خود بھی بہت تیز رو مسافر تھے۔ ''وہ لا = انسان'' میں ''ماورا'' اور ''ایران میں اجنبی'' سے بہت آگے نکل گئے۔ تاہم یہ بات اب بھی کہی جا سکتی ہے کہ راشد جہاں تک پہنچے ہیں جدید شاعری میں مدنی کے سوا اور کوئی وہاں تک نہیں پہنچا۔ ''نخلِ گماں'' خوب صورت نام کی ایک گراں قدر کتاب ہے جو اردو کے جدید شعری سرمائے میں ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

مدنی کی شاعرانہ آواز دبیز ہے اور اقبال اور جوش کی طرح صلابت لیے ہوئے ہے۔ وہ اثر پیدا کرنے کے لیے اپنی آواز کو رقیق نہیں بناتے، نہ لہجہ دبا کر بات کرتے ہیں۔ وہ پورے گلے کے مغنی ہیں اور اپنی فطری توانائی کے ساتھ نغمہ سرا ہوتے ہیں۔ آپ مدنی کا ایک مصرع ان کے ہم عصر شعرا کے کلام میں شامل کر دیجیے، وہ سب سے الگ نظر آئے گا اور اپنے آہنگ ہی سے اپنی شناخت کو ظاہر کر دے گا۔ ایک بار میں نے مدنی پر فارسیت زدگی کا اعتراض کیا تھا لیکن اپنے اسالیب پر انھیں جتنا زیادہ قابو حاصل ہوتا جا رہا ہے اتنے ہی زیادہ ان کے مصرعے صاف اور بے ساختہ ہوتے جا رہے ہیں۔ ''نخلِ گماں'' میں انھوں نے جو لب و لہجہ پیدا کیا ہے اس میں فارسیت مشرقیت کے ساتھ مل کر ایک عجیب لطف دے رہی ہے۔ یقیناً اب انھیں اپنے اظہار کے سانچوں پر نمایاں قدرت

حاصل ہوگئی ہے۔

آخر میں دوچار باتیں مدنی کے شعری نقوش کے بارے میں ۔ اردو شاعری کے استعارے اور تشبیہات زیادہ تر معاشرتی قسم کے رہے ہیں خصوصاً غزل کے رموز و علائم تو تمام کے تمام تر مغل تہذیب سے اٹھائے گئے ہیں۔ کارواں کے تعلقات، مے کدے کے تعلقات، سپاہ گری کے تعلقات، بزم طرب کے تعلقات۔ لیکن ان میں فطرت سے اٹھائے ہوئے استعاروں اور تشبیہوں کی نمایاں کمی رہی ہے۔ مدنی کے یہاں استعارات اور تشبیہات کا ایک نیا نظام ملتا ہے۔ سمندر، ہوا، صبح و شام کی کیفیات، کشتیاں اور کھیتیاں اور اس کے ساتھ بدلے ہوئے معاشرتی پس منظر سے اٹھائے ہوئے نقوش، اور جب یہ سب مل کر ان کے فکری نظام کا حصہ بنتے ہیں تو ان میں ایک ایسی تصویر کے آب و رنگ جھلک اٹھتے ہیں جو بڑے کینوس پر بنائی گئی ہو۔ دوسرے لفظوں میں مدنی کے یہ نقوش الگ الگ نہیں رہتے ایک ہی نقش کا حصہ بن جاتے ہیں۔ کرین، انجینئر، معمار، قینچیاں، ایٹم ایسے الفاظ نہیں ہیں جن کا شعوری استعمال آسان ہو۔ انھیں استعمال کرنے کے لیے بڑی تخلیقی قوت کی ضرورت ہے۔ کسی کم تر درجے کے شاعر کے کلام میں یہ الفاظ شعری وجدان کی کھنک بن سکتے ہیں مگر مدنی انھیں اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ایک طرف تو نئے معاشرتی پس منظر کا منظر نامہ اجاگر ہوجاتا ہے اور دوسری طرف شعریت میں کوئی کمی نہیں آنے پاتی۔ دوسرے لفظوں میں مدنی کے یہاں ان الفاظ کا استعمال میکانیکی نہیں تخلیقی ہے۔

(اپریل ۸۳ء)

○

# اختلافات کا پھل

اب کی مرتبہ کراچی میں شدید گرمی اور قمر جمیل کی نئی نظمیں ایک ساتھ آئیں۔ لوگ کچھ گرمی سے بولائے، کچھ نظمیں سن کر کھولے، پارہ ایک دم بوائلنگ پوائنٹ سے اوپر چڑھ گیا۔ بخارات نے زور باندھا تو جلتی بھنتی گرمی میں تند و تیز ریمارکس کی ژالہ باری شروع ہوگئی۔ کسی نے کہا، ''قمر جمیل مزاحیہ نظمیں لکھنے لگے ہیں''، کوئی بولا، ''وہ شہرت سے مایوس ہو کر بدنام ہونے کی کوشش کر رہے ہیں۔'' ایک صاحب نے قمر جمیل کی خیریت ان کے گھر والوں سے دریافت کی۔ بعض ایسے بھی تھے جو تار دینے کے لیے محبوب خزاں کا پتا پوچھنے لگے۔ ممتاز حسین نے کہا، یہ احمد ہمیشیت ہے۔ خود احمد ہمیش نے ہاتھ جوڑے کہ ''قمر بھائی اپنی چہار خواب کی دنیا سے باہر نہ نکلیے۔'' اطہر نفیس اور عبیداللہ علیم نے کہا، ان نظموں پر افتخار جالب کا فاتحہ دلوانا چاہیے، تاکہ ان کا ثواب انھیں پہنچے۔ سب سے زیادہ غصہ ان لوگوں کو آیا جو زبان سے تو کچھ نہ بولے مگر اردو شاعری کے مستقبل سے مایوس ہو کر اپنی گئے زمانے کی ٹھنڈی میٹھی غزلوں کو یاد کرنے لگے۔ میں نے دیکھا کہ حبس ٹوٹنے کے باوجود گرمی کم نہیں ہوتی تو آواز لگائی۔ ''یارو ہفتے کے چھ دن قمر جمیل پر تبرے کے، ایک دن جدید شاعری پر گفتگو کا۔''

ویسے تو قمر جمیل کی نئی نظموں پر تبرے کی بوچھاڑ مجھے اچھی لگی، غالب کے مقہور اور مردود لوگوں میں ایک کا اضافہ ہوا۔ کراچی میں فرقۂ ملامتیہ کی بنیاد پڑی، پتا چلا گالیاں کھانے کے لیے راوی کا پانی پینا ضروری نہیں ہے۔ بائیس سال سے قمر جمیل غازی پور کے سرخ گلابوں اور سوندھی مٹی کی خوش بو کو نہیں بھولے تھے، اب کراچی کے سمندر کا کھاری پانی حلق سے اترا۔ شہر کے شاعروں کو روحِ عصر نے آواز دی (علی عباس جلال پوری کی ''روحِ عصر'' نہیں)۔ دیکھیے قمر جمیل کی نظمیں اب کہاں

کہاں گونجتی ہیں۔

ہمارے ایک کرم فرما صفدر میر ہیں کہ زینو کے نام سے معروف ہیں۔ کبھی ترقی پسند باکسر بھی ہوتے تھے۔ آج کل صرف کالم نویسی پر گزر اوقات کر رہے ہیں۔ ایک مرتبہ انھوں نے کہا تھا کہ کراچی کے شاعر روایت کے زنداں میں گرفتار ہیں۔ اتنی بقراطیت کی بات سن کر طبیعت اتنی مرعوب ہوتی ہے کہ ممتاز حسین سے دوستی کو دل چاہنے لگتا ہے۔ اب صادقین کی رباعیاں چھپیں تو معلوم ہوا کہ موصوف روایتی صنف کی روایتی شاعری کی پسندیدگی سے اتنے معذور نہیں ہیں۔ ان میں اور دوسروں میں فرق صرف اتنا ہے کہ دوسرے موئی پر اور صفدر میر بچھڑے پر ایمان لاتے ہیں۔ قمر جمیل کو میرا مشورہ ہے کہ اپنی نئی نظموں کے ساتھ اپنی پینٹنگز بھی چھپوائیں تاکہ بچوں اور کالم نویسوں کا بھلا ہو، شعر نہ سمجھیں تو تصویریں دیکھ کر جی بہلائیں۔

قمر جمیل کی نظمیں خود مجھے کیسی لگیں، یہ بات میں نے قمر جمیل کو بھی نہیں بتائی۔ تعریف میں خرابی یہ ہے کہ بہ قول محبوب خزاں، ''قمر بھولے آدمی ہیں سچ سمجھ لیتے ہیں۔'' ممتاز حسین کی رائے کے ریوائزڈ ایڈیشن پر اتنے خوش ہوئے کہ احمد ہمیشیت کا فقرہ بھول گئے۔ برائی اس لیے مشکل ہے کہ نظمیں سچ مچ اچھی ہیں۔ ویسے نظموں کے اچھے برے ہونے کی بات بھی اضافی ہے۔ کیا حالی کی جدید شاعری سے میرا جی تک اور میرا جی سے احمد ہمیش تک شاعری پر اچھائی برائی کی انتہا پسندانہ رائیں نہیں ظاہر کی گئیں۔ اہم بات یہ نہیں ہے کہ قمر جمیل نے بن مانس پر اچھی نظم لکھی یا نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ قمر جمیل نے اپنے بن مانس کو باہر نکالا۔ میں پچھلے ۱۴، ۱۵ سال سے اس بن مانس سے ان کی لڑائی دیکھ رہا تھا۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب ناصر کاظمی کی فاختہ میرؔ اور قائمؔ کی زبان بولتے بولتے تھک کر خاموش ہونے لگی تھی، منیر نیازی شاعری سے نیاز مندی سیکھ رہے تھے اور افتخار جالب ابھی پیدا نہیں ہوئے تھے، تب قمر جمیل نے ایسی نظمیں لکھیں جن میں پہلی بار مجھے ان کے بن مانس کا سایہ نظر آیا، یہ اونیل کا ہیری ایپ تھا، یا ماہرینِ علم الانسان کا کیومین، میں اچھی طرح شناخت نہ کرسکا۔ شناخت تو اس وقت ہوتا جب قمر جمیل اسے باہر نکلنے دیتے، مگر وہ اس وقت اپنے بن مانس سے بے خبر دوسرے کے ہاتھی نکلوانے کی مہم میں لگے ہوئے تھے۔ بعد میں مجھے دھوکا ہوا کہ یہ بن مانس ون مانس کچھ نہیں ہے سیدھا سادا اختر احسن کی قسم کا کوئی بندر ہے جو ڈگڈگی پر ناچتا ہے۔ قمر جمیل نے وہ نظمیں لکھیں اور پھاڑ دیں پھر لکھیں اور پھر پھاڑ دیں۔ جس زمانے میں زاہد ڈار مادھو کے روپ میں آئے اس وقت میں نے قمر جمیل سے کہا کہ تم پورے قمر جمیل نہیں بن سکتے تو مادھو کے جواب میں سادھو بن جاؤ۔ شہرت ملے تو نام ظاہر کر دینا۔ میرا مشورہ سنا تو ضرور مگر قمر جمیل نے نہیں، ساقی فاروقی نے۔ اس لڑکے میں جرأت رندانہ واقعی بہت تھی۔

قمر جمیل نے اب نظمیں لکھی ہیں تو بہ قول ضمیر علی بدایونی صرف اتنا فرق پڑا ہے کہ اب کی مرتبہ پھاڑی نہیں ہیں، رسالوں کو بھیج دی ہیں۔ یہ واقعہ چھوٹا ہے، بات چھوٹی نہیں۔ انسان اپنے عمل میں ظاہر ہوتا ہے اور اپنے انتخاب اور فیصلے سے بنتا یا بگڑتا ہے۔ قمر جمیل نے جب یہ نظمیں چھپوانے کا فیصلہ کیا تو دو ڈاکیے اپنے مقام سے روانہ ہوئے۔ ایک ان کی نظموں کا لفافہ لے کر رسالوں کے دفتر کی طرف، دوسرا خط ان کی جانب۔ مجھے پہلے ڈاکیے سے بھی دلچسپی ہے لیکن دوسرے ڈاکیے کے لیے تو میں ٹکٹ لے سکتا ہوں۔ یہ ڈاکیہ قمر جمیل کے نام جو خط لایا ہے، اس کا پہلا فقرہ ہے —— Be Thyself۔ قمر جمیل کی یہ نظمیں ان کے آدھے تہائی فرسٹیڈ رومانی جذباتی وجود کا اظہار نہیں ہیں۔ یہاں پورا قمر جمیل موجود ہے۔

میں نے قمر جمیل سے ایک گفتگو میں کہا، ''یہ نظمیں اوریجنل ہیں، فریش ہیں، ان کا ایکسپریشن بولڈ ہے، ان کے موضوعات تمھارے اپنے ہیں، ان کا اسلوب تمھاری شخصیت ہے، مگر ان میں 'عصریت' نہیں ہے، سوائے مہدی کے انٹرویو کے۔ 'چڑیوں کا چرچ' بہت خوب صورت نظم ہے۔ اس میں تم نے بعض امپوسبل لائنز لکھی ہیں۔ 'سپر کیٹ' کا موضوع موت ہے اور میں ذاتی طور پر جانتا ہوں کہ یہ نظم ایک شخصی سچویشن سے پیدا ہوئی ہے۔ تم اپنے بہنوئی کی موت سے بہت متاثر ہوئے اور تمھارے گھر میں ہمیشہ سے جن، بلیوں کی آواز میں 'میں آؤں میں آؤں' پکارتے رہتے ہیں۔ بن مانس بھی انسانی اور حیوانی وجود کی ازلی ابدلی پکار کا اظہار ہے مگر —— ہاں یہی تو ہے، ازلی ابدی —— تمھارے موضوعات بہت ایبسٹریکٹ اور غیر زمانی ہوتے ہیں۔ میں تم سے انھیں زیادہ کانکریٹ اور عصری بنانے کی سفارش کرتا ہوں۔'' قمر جمیل نے مجھ سے اتفاق نہیں کیا۔

قمر جمیل سے میری دوستی ہمارے اختلافات کا سب سے میٹھا پھل ہے۔ ایک گفتگو میں جو ایک ملگجی سی شام کو شروع ہو کر اس وقت تک جاری رہی جب تک کہ ٹھنڈی روشنی دیواروں پر نہ پھیل گئی، عبیداللہ علیم نے قمر جمیل کی نظموں کے حوالے سے مجھ سے پوچھا، ''کیا جدید شاعری ہمارے اندر ہے؟'' یہ ایک ایسا سوال تھا جسے ان نقادوں کی پیشانی پر کندہ ہونا چاہیے جو جدید شاعری پر بیسیوں صفحات کے مضامین لکھتے ہیں، اور ہیئت کے چند گھسے پٹے مسائل سے آگے نہیں بڑھتے۔ میں نے کہا، ''اردو زبان کو حالی کے وقت سے جدید شاعری کا حمل ہے۔ مگر افسوس ہر بار اسقاط ہو جاتا ہے۔'' مہدی کے انٹرویو کی پنڈی جانے والی عورت زہرہ فونا کی طرح ہم ''بچہ بچہ'' کا شور بہت سنتے ہیں مگر بچے کی زیارت ہوتی ہے نہ مہدی کی۔ بہر حال میں اردو زبان سے مایوس نہیں ہوں۔ ایک دن اس کی گود ضرور ہری ہوگی اور کیا عجب جس بچے کے ہم منتظر ہیں، قمر جمیل کو اس کے آنے اور بہت جلد آنے کی خبر مل گئی ہو۔ ورنہ شاید وہ اس وثوق سے یہ نہ کہتے کہ:

میرے گھر میں
وہ بچے بھی رہتے ہیں
جو آنے والی
سیکڑوں صدیوں میں
پیدا ہوں گے

(ماہنامہ ''جائزہ'' کراچی، جون، جولائی ۱۷ء)

○

# ''خواب نما'' کے خواب

آنکھیں یہاں نہیں ہیں
ہاں آنکھیں یہاں نہیں ہیں
مرتے ہوئے ستاروں کی اس وادی میں

(ٹی ایس ایلیٹ)

قمر جمیل کو میں برسوں سے جانتا ہوں۔ لیکن ''خواب نما'' کی پشت پر ان کی جو تصویر چھپی ہے اسے دیکھ کر کچھ ایسا لگا جیسے میں نے اس سے پہلے قمر کو دیکھا ہی نہیں تھا۔ یہ تصویر اتنی بہت سی چیزوں کا مرکب ہے کہ اس کے بارے میں اپنے تاثر کا اظہار آسان نہیں معلوم ہوتا۔ بلند اور کھلی ہوئی پیشانی کشادہ دلی اور بلند نظری کا پتا دیتی ہے۔ ایسا آدمی زندگی میں ناکام نہیں ہوسکتا۔ لیکن یہ ادھوری بات ہے۔ زندگی میں تو وہ بھی کامیاب ہوتے ہیں۔ جو زندگی سے بزدلانہ صلح کی ہمت رکھتے ہیں۔ قمر جمیل کی پیشانی کسی سے بزدلانہ صلح نہیں کرسکتی۔ اس کی کامیابی اس کے جوہر کا نتیجہ ہونا چاہیے۔ لیکن ایسی شان دار پیشانی کے نیچے بالکل مختلف آدمی کی آنکھیں نظر آتی ہیں۔ ان آنکھوں میں تحیر تو ہے مگر تحیر کی کیفیت اتنی نمایاں نہیں جتنی بے بسی کی۔ یہ ایک ایسے آدمی کی آنکھیں ہیں جو اچانک خلافِ توقع کسی ایسے منظر سے دوچار ہوگیا ہو جو اس کے شایانِ شان نہیں۔ یا کسی ایسی جگہ جا نکلا ہو جو اس کی روح کے لیے قابلِ تحقیر ہے اور ساتھ ہی وہ یہ بھی جانتا ہو کہ اب اس سے مفر نہیں۔ تحیر یہ ہے کہ میں کہاں آ گیا اور بے بسی یہ کہ اس سے نکلنے کی کوئی صورت نہیں۔ بے بسی تحیر پر غالب ہے۔

آنکھوں سے نیچے اتریے۔ ناک اور ہونٹوں کے درمیان کا حصہ مجموعی طور پر بھرنے یا

حملہ آور ہونے کی حالت کو ظاہر کرتا ہے، کچھ غراہٹ کی سی کیفیت ہے، مگر ساتھ ہی داہنی طرف ہونٹوں کا ہلکا سا خم ایک دبے ہوئے طنز کو ظاہر کر رہا ہے۔ ایک ایسے آدمی کا طنز جو اپنے سے کسی کم تر چیز سے شکست کھا گیا ہو — انسان شکست کھا سکتا ہے اور شکست کھا کر بھی سکون حاصل کر سکتا ہے۔ بشرطے کہ وہ اپنی روح کی گہرائیوں میں جان لے کہ اس کا حریف اس سے برتر تھا مگر وہ آدمی جو اچھی طرح جانتا ہو کہ اسے کسی ایسی چیز نے شکست دی جو اس سے کم تر ہے، جو اسے شکست نہیں دے سکتی تھی، جسے ہارنا ہی چاہیے تھا۔ مگر کتنی تلخ ہے یہ حقیقت کہ وہ جیت گئی۔ وہ جیت گئی ہے اور وہ کچھ نہیں کر سکتا اور یہ غصہ اور بے بسی دونوں مل کر اوپر کے اونٹ کا ہلکا سا خم بن گئے ہیں، صرف ہلکا سا خم۔ پھر نیچے کا ہونٹ اور تھوڑی اور چہرے کا بایاں حصہ مل کر صبر و تسلیم کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ یہ تو یوں ہی ہے، کیا کیا جا سکتا ہے۔ یہ تو یوں ہی ہے۔ خدا کی مرضی یہی تھی۔ یہ تو یوں ہی ہے۔ میرے خدا نے یہ سب کچھ خود برداشت کیا ہے۔ یہ تو یوں ہی ہے۔

لیکن میں جس قمر جمیل کو برسوں سے جانتا ہوں وہ مجھے یہ سب کچھ نہیں بتاتا۔ کون جانے یہ صرف تخیل کا دھوکا نہ ہو۔ بے زبان تصویر کی گواہی کون مانے گا۔ اس لیے آیئے گونگی تصویر کو چھوڑ کر اس طرف چلیں جو بولتی ہے — شاعری۔

''خواب نما'' قمر جمیل کی شاعری کا پہلا مجموعہ ہے، بلکہ مجموعہ کہنا تکلف ہے۔ یہ تو ان کی وہی چھوٹی سی کاپی ہے جو گھر میں کسی گرد آلود تختے پر پڑی ہوئی تھی اور انھوں نے اسے جھاڑ پونچھ کر بازار میں رکھ دیا ہے۔ یہ مجموعہ تو بالکل نہیں معلوم ہوتا، مجموعہ ذرا گمبھیر ہونا چاہیے۔ پھر یہ مجموعہ کیسا ہے۔ جس میں نہ انتساب ہے، نہ پیش لفظ، نہ حرف آخر۔ نظموں کی فہرست کا پتا نہیں کیسے موجود ہے۔ لیکن نظموں کے سامنے یہ تک درج نہیں کہ کون سی نظم کس صفحے پر ہے۔ آپ کا جی چاہے تو صفحے پلٹتے جایئے۔ ایک کے بعد ایک نظم آتی چلی آئے گی۔ ورنہ یہ بھی نہیں۔ ویسے ہی دیکھ کر چھوڑ دیجیے۔ وہ تو کہیے مجموعہ اتنا مختصر ہے کہ آپ ایک سانس میں پڑھ سکتے ہیں ورنہ...!

کسی چیز کو اہمیت دینے کے لیے اسے تھوڑا بہت رسمی بنانا پڑتا ہے۔ شادی بیاہ کے رقعے قریب ترین عزیزوں کو بھی بھیجے جائیں تو لکھا جاتا ہے، ''غریب خانے پر قدم رنجہ فرما کر ماحضر تناول فرماویں۔ عین بندہ پروری ہوگی۔'''' خواب نما'' ایسی دعوت نہیں دیتا۔ اس کا انداز کچھ ایسا ہے جیسے روزمرہ کے آنے جانے والوں سے کہا جائے، ''یار چٹنی روٹی جو کچھ ہے کھا کر چلے جانا۔'' خیر دوستوں کو یہ بے تکلفی بھی اچھی لگے گی۔ لیکن اہلِ بازار تو دور کے لوگوں میں ہیں ممکن ہے انھیں اتنی غیر رسمیت اچھی نہ لگے۔

بہر حال مجھے تو قمر جمیل کی چٹنی روٹی بھی اچھی لگتی ہے۔

ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ قمر جمیل چٹنی روٹی کہہ کر جو کچھ کھلاتے ہیں وہ دوسروں کے ''خوانِ ضیافت'' کے برابر ہوتا ہے۔ نمونے کے طور پر چند چیزیں چکھ کر دیکھیے:

میرے خدا نے بہت صبر کیا میرے ساتھ
ورنہ کہو سانحہ کیا نہ ہوا میرے ساتھ
بادِ صبا لے چلی، ایک نئے شہر میں
اور مرا قافلہ چل نہ سکا میرے ساتھ
شہر کی گلیاں نہ تھیں پاؤں کی زنجیر تھی
اور مرا شوق تھا رشتہ بپا میرے ساتھ
وقت اڑا لے گیا میرے چمن کی بہار
اور میرے دشت و در چھوڑ گیا میرے ساتھ

---------

یہ ستاروں میں بھٹکتی ہوئی رات
ہم اسے اپنی تھکن جانتے ہیں

---------

اپنی ناکامیوں پہ آخر کار
مسکرانا تو اختیار میں ہے

---------

یہ دشت میں گھومتا بگولہ
مجھ آبلہ پا کا خواب جیسے

---------

کیسا عالم ہے کہ تنہائی بھی
در و دیوار سے ٹکراتی ہے

---------

آسماں جیسے تنہائی میں چھپ گیا
جیسے دنیا نظاروں سے گھبرا گئی
جیسے روتی ہوئی سو گئیں بدلیاں
چاندنی جیسے شبنم سے کمھلا گئی

ڈالیاں جھک گئیں شام کے بوجھ سے
رات زنجیر پھولوں کو پہنا گئی
یہ کسی کی محبت کا انجام ہے،
یا طبیعت ہی جن سے کہ اکتا گئی

پوری غزل بہت اچھی ہے۔ چند شعر اور دیکھیے:

درد صہبا ہے اے غمِ دنیا
کتنی کم، کتنی تیز، کتنی گراں
کچھ طبیعت ہے یوں بھی مائلِ غم
اور تنہائی کہہ رہی ہے کہ ہاں

--------

شہر کی گلیاں گھوم رہی ہیں میرے قدم کے ساتھ
ایسے سفر میں، اتنی تھکن میں کیسے کٹے گی رات

--------

رات کا کل کی ہر شکن میں اسیر
آنکھ پر نور آفتاب حرام

--------

آساں نہیں موسم کے گریباں سے الجھنا
لیکن یہ تماشے بھی ہواؤں نے دکھائے

مشکل شعر کہا ہے چند مصرعے اور:

ناچ رہی ہے چاند کے آگے جانے کتنی کالی دھوپ

--------

چند بگولے خشک زمیں پر اور ہوا میں تیز

--------

گفتگو سے اور بڑھ جاتا ہے جوشِ گفتگو

--------

درد کو دینِ سخن جانتے ہیں

--------

یہ بدن کا لوچ جیسے روح بل کھانے کو ہے

خیر قمر جمیل کے اچھے برے اشعار تو پڑھنے والے خود ڈھونڈ کر نکال لیں گے۔ لیکن وہ قمر جمیل کہاں ہے جس کی ہمیں تلاش تھی:

اصغر سے ملے لیکن اصغر کو نہیں دیکھا

اور قمر تو اپنے اشعار میں بھی نمایاں نہیں ہوتا۔

آپ اسے خوش گمانی کہیں یا بدگمانی لیکن پچھلے ۲۵،۲۰ سال کی شاعری کے بارے میں مجھے یقین ہے کہ اس زمانے میں راشد، میراجی کو چھوڑ کر کوئی اور شاعر ذاتی سوانح عمری سے بلند نہیں ہوسکا خاص طور پر وہ لوگ جن کا موضوع عشق ہے۔ عشق یا تو عشقِ حقیقی بن جاتا ہے یعنی اپنی اور کائنات کی اور خدا کی تفتیش کا ذریعہ، ورنہ پھر اس کا خلاصہ (boy meets girl) ہی رہتا ہے۔ خاتمہ شادی، عاشق و معشوقہ کی نہیں —— معشوق اور رقیب کی۔ یہ رومانی شاعری کی انتہا ہے۔ ترقی پسندوں نے اس ہلکے پھلکے رومان کو ذرا بھاری بھرکم بنانے کی کوشش کی تو اس میں سماجی صداقت کا ذرا سا خمیر اور ملا دیا۔ یعنی عاشق کی ناکامی کو اس کی بے زری کا نتیجہ قرار دیا۔ اس طرح عاشق نظام زر کے خلاف کھڑا ہوگیا۔ اس بغاوت کی کئی منزلیں ہیں۔ غصہ، آوارگی، مایوسی اور سب سے آخری خودکشی۔

ترقی پسندوں نے یہ سوانح عمری سماجی عناصر کے ساتھ ذرا کھلے ڈھلے انداز میں لکھی ہے اور آپ کوئی بھی مجموعہ اٹھا کر اس کی تصدیق کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ بات جس کا ذکر کرتے ہوئے میں ہمیشہ کچھ تحقیر کا انداز اختیار کرتا ہوں، اپنے اندر ایک تفریحی پہلو بھی رکھتی ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری سے بہتر ہے جو ذاتی سوانح عمری بھی نہیں لکھتے۔ جس معاشرے نے بہ حیثیت مجموعی عشقِ حقیقی سے انکار کردیا اس میں لکھنے کا واحد طریقہ عشقِ مجازی ہی رہ جاتا ہے۔ ورنہ سردار جعفری کی شاعری پیدا ہوتی ہے:

ریل کا پہیہ جام کرو

میں نے اکثر ترقی پسند شعرا کے عشقِ مجازی پر اعتراض کیا ہے، لیکن ان کی ذاتی حیثیت میں نہیں۔ ان کی تنقید دراصل میرے نزدیک اس معاشرے کی تنقید ہے جو عشقِ مجازی سے بلند نہیں ہوسکا۔ ورنہ جن لوگوں نے اتنا کام بھی نہیں دکھایا وہ میری فہرست میں شامل نہیں ہوتے۔ ''خواب نما'' پڑھتے ہوئے بار بار میں نے یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ قمر صاحب اپنے بارے میں کیا بتاتے ہیں؟

مجھے خوشی ہے کہ ''خواب نما'' نے مجھے مایوس نہیں کیا۔ گو قمر جمیل نے اپنی طرف سے بات چھپانے کی پوری کوشش کی ہے۔ برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ دانائی ست۔ قمر جمیل نے برہنہ حروف کی ستر پوشی میں سچ مچ بڑی دانائی سے کام لیا ہے۔ ایک تو انھوں نے نظموں کی ترتیب گڈمڈ کردی۔ جن کو آخر

میں جانا تھا وہ پہلے ڈال دی گئیں، جنھیں پہلے آنا چاہیے تھا وہ آخر میں پہنچا دی گئیں۔ کچھ کو گھپلا کر کے بیچ میں ٹھونس دیا گیا۔ ترقی پسند اپنے مجموعوں کی ترتیب میں اس دانائی کا ثبوت نہیں دے سکتے تھے۔

دوسری دانائی قمر نے یہ کی کہ نظموں کے ''میں'' کو کنعان کا نام دے دیا۔ بس اب مسئلہ صاف ہے۔ سب سے پہلے ''خط'' پڑھیے:

ترے خط سے جھلکتی ہے تری معصوم فطرت بھی
مگر کیا مل سکے گی تجھ کو یہ آئندہ فرصت بھی؟

اس کے بعد ''حروف'' تک پڑھ جائیے۔ چمک رہے ہیں فضا میں تارے کہ تیری یادوں نے خط لکھا ہے۔ ''خط'' محبوبہ نے لکھا تھا۔ ''حروف'' محبوبہ کی یادوں نے لکھے ہیں۔ اس کے بعد ''دعا'' ہے۔ تجھے زندگی میں وہ سکھ ملے جو کبھی مجھے بھی ملا نہیں۔ دوسروں نے اتنی داستان سنانے کے لیے پورے مجموعے سیاہ کر دیے۔ قمر نے تین چار نظموں میں قصہ پاک کر دیا۔ قصے کی تفصیلات غائب ہیں۔ تفصیلات یا تو لکھی نہیں گئیں یا مجموعے میں شامل نہیں کی گئیں۔ غالباً پہلا جواب زیادہ صحیح ہے، لکھی نہیں گئیں۔ کیوں؟ خوف؟ مصلحت؟ محبوبہ کی رسوائی کا اندیشہ؟ کچھ تو ہے کہ ان نظموں کا سیدھا سادا ''میں'' دوسری نظموں کا کنعان بن جاتا ہے۔ کنعان نوح کے بیٹے کا نام تھا اور نوح کا نام طوفان سے وابستہ ہے۔ ایک ایسا طوفان جس نے سب کچھ تباہ کر دیا۔ قمر کا ''خواب نما'' کی ابتدائی نظموں کا ''میں'' کسی طوفان کے بعد اپنی مشابہت ''کنعان'' سے ڈھونڈ لیتا ہے۔ پھر اس استعارے کی رعایتیں ہیں۔ اسی رعایت سے ایک نظم کا عنوان ہے ''طوفان سے پہلے'' — ابتدا میں خوب صورت منظر کشی ہے۔ اس کے بعد: دفعتاً اک تمکنت سے رسم ادا ہونے لگی۔ یہ رسم کنعان کی شادی کی ہے:

آسماں کی سمت اٹھائے کاہنوں نے اپنے ہاتھ
انجمن کے گوشے گوشے میں دعا ہونے لگی
اے خدائے برق و باراں اے خدائے شش جہات
جس طرح بہتا ہے مل کر ساتھ دجلہ کے فرات
نوح کا لختِ جگر کنعاں سے وابستہ رہے
دخترِ شیخ انا ہمزہ کا دامانِ حیات

''طوفان سے پہلے'' یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ شاید اس لیے کہ طوفان آ گیا۔ ''قصہ چہار خواب'' میں پھر کچھ اشارے ملتے ہیں:

رسم ادا ہونے نہ پائی تھی کہ خیموں کے قریب
شہ نشیں کی سمت دوڑے اس طرح وحشی نقیب

کتنے ارماں کتنے غم اشکوں میں ڈھل کر رہ گئے
عین جشنِ رسم کے ہنگام کنعاں کے گریز
کتنے منظر عارض و لب کے پگھل کر رہ گئے
کتنے لب حسرت چشیدہ، کتنی آنکھیں اشک ریز
جیسے ساغر آئیں ہاتھوں میں مگر ٹوٹے ہوئے

آخری شعر بہت گہرے ''ذاتی تاثر'' کا سراغ دیتا ہے:

چھیڑیو مت زندگی کے بال و پر ٹوٹے ہوئے
تار ہیں اس ساز کے اے نغمہ گر ٹوٹے ہوئے

''خواب چہارم'' میں ان لوگوں کا ذکر ہے جو اس طوفان کے ذمہ دار تھے:

یہ قبیلوں کے شیوخ پختہ عمر و سخت کوش
لڑ رہے ہیں اپنی اپنی کج کلاہی کے لیے

یہیں سے قمر جمیل کی نفرت کج کلاہوں کے لیے سیلاب کا خواب دیکھتی ہے۔ جس طوفان نے اسے تباہ کر دیا وہ کسی دن انھیں بھی بہا لے جائے گا:

تخت، میزان، سیف، ظل اللہ
اور دریائے نیل کا سیلاب

ایک اور ترقی پسند بنتا ہوا نظر آتا ہے:

میں نے کہا میرے لیے کچھ سکوں
اب بھی تری زلفِ پریشاں میں ہے
اس نے کہا ترے جنوں کے لیے
کام بہت شہر و بیاباں میں ہے

لیکن شہر و بیاباں کی فضا قمر جمیل کو کسی سبب سے راس نہیں آئی۔ نتیجہ: درد بھری آواز تو سن لو، درد بھری آواز نہ سمجھو۔ ہم قمر جمیل کی اس جذباتی اپیل کا پاس کرتے ہیں اور نفسیاتی جاسوسی کا دلچسپ مگر ایک دو کے بعد غیر ضروری کام چھوڑ کر شاعری کی طرف لوٹتے ہیں۔ قمر جمیل اور ترقی پسندوں کی داستان ایک سہی۔ لیکن قمر جمیل اور ترقی پسندوں کی شاعری ایک نہیں ہے۔ ان دونوں میں فرق ہے۔ ترقی پسندوں کے ہاں جو بات بیش تر ایک امرِ واقعہ کا بیان تھی، قمر جمیل کی شاعری میں وہ ایک استعارہ بن جاتی ہے۔ ''خواب نما'' کے سارے خواب اسی استعارے سے پیدا ہوئے ہیں۔ قمر جمیل کا ''میں'' جب اپنے کو کنعان بناتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ عہدِ حاضر کے ایک ناکام رومان کی داستان ماضی

کے پس منظر میں بیان کی جارہی ہے۔ یہ ماضی فرد کا بھی ہے اور انسانیت کا بھی۔ فرد کے ماضی کو انسانسیت کا ماضی بنانے کے لیے قمر جمیل کو تخیل کا سہارا لینا پڑا۔ یہی تخیل قمر کی شاعری کو اس کے ترقی پسند رجحان کے باوجود واقعیت زدگی اور واقعیت پرستی سے بچالیتا ہے۔ قمر جمیل نے یہ کام دل لگا کر نہیں کیا ورنہ وہ ہماری ۲۰۔۲۵ سال کی مجموعی شاعری میں ایک اور رنگ کا اضافہ کرتے۔ قمر جمیل یہ کام دل لگا کر کیوں نہیں کر سکے؟

ذاتی طور پر یہ سوال مجھے بہت دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ہم اس سوال پر غور نہیں کریں گے۔ ابھی ہمیں قمر جمیل کی شاعری کی ایک اور خصوصیت کو دیکھنا ہے۔

قمر جمیل کی شاعری کا سرسری مطالعہ بھی یہ ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے کہ اس پر بہ حیثیت مجموعی ایک تخیلی فضا حاوی ہے، جس کا خود قمر کو بھی احساس ہے۔ یہ بات کرنی بے وجہ نہیں کہ قمر نے اپنے مجموعے کا نام ''خواب نما'' رکھا ہے اور نظموں کے عنوانوں میں بھی خواب کی تکرار کی گئی ہے۔ ''دجلہ کا خواب''، ''قصہ چہار خواب'' اور ویسے بھی قمر جمیل خواب ناک فضا کی تعمیر میں جتنے کامیاب ہوئے ہیں، کسی اور کام میں نہیں ہوئے۔ خواب کی یہ فضا قمر کی پوری شاعری پر حاوی ہے اور اپنی کیفیت اور رنگ کے اعتبار سے بہت منفرد ہے۔ اس فضا میں قمر جمیل کی شاعری کی سب سے اہم خصوصیت پروان چڑھتی ہے۔ یہ تشبیہوں کا بے تکان استعمال ہے۔ میرا خیال ہے کہ پچھلے پندرہ سولہ سال میں جتنے مجموعے شائع ہوئے ہیں ان میں تشبیہوں کا اس کثرت، کیفیت اور تنوع کے ساتھ استعمال شاذ ہی کہیں اور ملے:

کاکلوں کے سنبلستان عارضوں پر عکس ریز
جیسے ساحل کا نظارہ آبِ دریا پر چلے

---------

آگ کے اطراف روشن جیسے اک فانوس رقص
رقص کرتی لڑکیاں کچھ آگ کے اطراف ہوں

---------

جیسے سطحِ آب پر مہتاب کے ہالے کا عکس
جس کو جھولا سا جھلائیں موج ہائے سیمگوں

صرف تشبیہات دیکھتے چلیے:

وہ جبینوں کے عرق میں جیسے شعلوں کے سراب
جیسے صندل میں شراروں کے تبسم محوِ خواب

کتنے لب حسرت چشیدہ کتنی آنکھیں اشک ریز
جیسے ساغر آئیں ہاتھوں میں مگر ٹوٹے ہوئے

---------

ننھے بچے یوں نگاہوں میں ابھرتے آگئے
جیسے اس محفل میں تارے ڈرتے ڈرتے آگئے

جیسے، جیسے، جیسے، ہر نظم میں، ہر شعر میں، ہر مصرعے میں، یہاں تک کہ ایک پوری غزل کی ردیف ہے۔ جیسے:

زنجیر بپا حباب جیسے
ہم پر بھی ہیں آفتاب جیسے
یہ دشت میں گھومتا بگولہ
مجھ آبلہ پا کا خواب جیسے
یوں دل میں ترا خیال آیا
صحرا میں کھلے گلاب جیسے

غزل ہی نہیں، ''نیل کے سیلاب'' کا ایک پورا بند بھی:

چتر شاہی کا عکس گلیوں میں
دشت میں آہوئے ختن جیسے
جنگجو بستیوں میں شہروں میں
کوہساروں میں خیمہ زن جیسے
اڑ رہے ہیں ہواؤں میں پرچم
ناگ لہرا رہے ہوں پھن جیسے

اور جہاں ''جیسے'' نہیں ہے۔ وہاں ''یوں'' ہے اور جہاں ''یوں'' نہیں ہے وہاں ''طور'' یا ''طرح'' ہے:

حرف لکھوں نقش قدم کی طرح
رقص کروں نوک قلم کی طرح

---------

ناز شیریں کا آئنہ دیوار؟
دستِ فرہاد کی طرح محراب

اور کہیں ''یوں'' اور ''جیسے'' سب ایک ہی شعر میں:

باندھ رکھے ہیں سروں پر یوں پروں کے لالہ زار
جیسے کہساروں میں کچھ طائر پر افشاں ہوگئے

تشبیہ، تشبیہ در تشبیہ، تشبیہ در تشبیہ۔ قمر جمیل کا فن یہی ہے۔ ان کے خوب صورت ترین اشعار بیش تر تشبیہی اشعار ہیں:

یہ پیالہ ہے کہ دل ہے، یہ شراب ہے کہ جاں ہے
یہ درخت ہیں کہ سائے کسی دستِ مہرباں کے
چلو موجِ گل سے پوچھیں یہ سراب ہے کہ شبنم
یہ بہار ہے کہ شعلے کسی شوقِ نیم جاں کے

---------

یہ پھول یہ شاخوں پہ دیے کس نے جلائے

--------

کوئی زنجیر ہے کہ رشتۂ جاں

''خواب نما'' کے مطالعے کے دوران مجھے بار بار یہی خیال آتا رہا کہ قمر کے دماغ میں تصویریں ہی تصویریں ہیں۔ خوب صورت رنگین، جھلملاتی ہوئی روشنیوں اور رنگوں کے ساتھ۔ ان کی خوب صورت ترین نظم ''نیل کا سیلاب'' تو سچ مچ کی پکچر گیلری ہے:

یہ محل، یہ نقیب، یہ خدام
اور یہ شمع دان یہ گلفام
سائے کس طرح شمع دان کے ساتھ
ایستادہ وہ دست بستہ غلام
نیلگوں پیرہن میں خواجہ سرا
دستِ نازک میں خلعتِ انعام
یہ صراحی یہ سیمگوں سائے
پردۂ در پہ ارغوانی جام
نقشِ دیوار مانی و بہزاد
پا بہ زنجیر رستم و بہرام
طاقِ ایوان میں جھلملاتی ہوئی
روشنی کچھ کبود کچھ گلفام

آپ نے کبھی دیو ماسٹر میں ''الٰہ دین اور اس کے چراغ'' کی تصویری کہانی دیکھی ہے؟ مجھے یہ منظر ایسی ہی کسی تصویر کی طرح معلوم ہوتا ہے۔ خوب صورت، رنگین، تفصیلات کے اعتبار سے مکمل لیکن، ساکن ـــــ ساکن ـــــ اس میں حرکت نہیں ہے۔ ہر چیز جہاں ہے وہیں ٹھہر گئی ہے اور ریکارڈ کرلی گئی ہے۔ شمع دان کے ساتھ غلام سائے کی طرح کھڑا ہوا ہے۔ یہ ذرا حرکت کرے تو سائے سے آدمی بن جائے۔ مگر وہ حرکت نہیں کرسکتا۔ وہ صرف سایہ ہے اور اس حالت میں ساکن کردیا گیا ہے۔

نیلگوں پیرہن میں خواجہ سرا دستِ نازک میں خلعتِ انعام تھامے ہوئے ہے اور بس۔ اسی حالت میں منجمد ہوگیا ہے۔ نقشِ دیوار مانی و بہزاد۔ لیکن اس تصویر میں مانی و بہزاد نقش دیوار نہیں ہیں بلکہ زندہ کردار بھی نقشِ دیوار بنا دیے گئے ہیں۔ یہ تصویر جس منظر کو پیش کرتی ہے، وہ خود بھی تصویر ہے۔ تصویر در تصویر۔ یہی قمر جمیل کے وژن (vision) کی اصلی اور بنیادی خصوصیت ہے۔ اس خصوصیت میں وہ بالکل منفرد ہیں۔ یہ ان کا ذاتی جوہر ہے۔ اس میں ان کا کوئی شریک نہیں۔ تشبیہیں دوسروں نے بھی لکھی ہیں، مگر وہ ان کا فن ہے وژن نہیں۔ قمر کی شاعری کا سب سے زیادہ نیا اور منفرد پہلو یہی ہے۔ دنیا انھیں تصویر کی صورت میں نظر آتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ تصویروں کے مجموعے کی صورت میں۔ قمر جمیل کا وژن دیو ماسٹر وژن ہے۔

میں نے اوپر کہیں کہا تھا، قمر جمیل کا وژن تشبیہ کا فن ہے ـــــ تشبیہ، تشبیہ در تشبیہ، تشبیہ در تشبیہ، تشبیہ در تشبیہ۔ لیکن اب پتا چلتا ہے کہ یہ ان کا فن نہیں ہے بلکہ ان کا وژن ہے جو دنیا کو صرف تصویروں میں دیکھتا ہے۔

ایک ورق جس پر مصور کے ہاتھ، بات کریں، حسنِ فراوان کے ساتھ، قمر جمیل اسے فن بنا دیتے تو ان کی شاعری اس عہد کی ایک بڑی حقیقت کا آلۂ اظہار بن جاتی۔ قمر جمیل یہاں مار کھاتے ہیں۔ انھوں نے اپنے وژن (vision) کو فن نہیں بنایا۔

فن بنانے کا مطلب کیا ہے؟

ہم اپنی حقیقت کو بدل نہیں سکتے۔ ہم جو کچھ ہیں، وہ ہیں۔ فن اس حقیقت کا شعوری اظہار ہے۔ دنیا کا ہر آدمی اپنی حقیقت کے مطابق زندہ رہتا ہے۔ فن کار بھی اور عام آدمی بھی۔ فن کار اور عام آدمی میں فرق یہ ہے کہ فن کار اس حقیقت کو جانتا ہے، جاننے کی کوشش کرتا رہتا ہے اور جتنا جانتا ہے اس کا اظہار کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے اور یہ ایک جدلی عمل ہے۔ کبھی وہ جان کر اظہار کرتا ہے اور کبھی اظہار کرکے جانتا ہے۔ یہاں تک کہ فن کار کی حقیقت انفرادی حقیقت ہوتے ہوئے بھی آفاقی حقیقت بن جاتی ہے۔ یعنی دنیا کے سارے تعینات میں اس کا اپنا تعین قائم ہوجاتا ہے۔ یہ اعلیٰ ترین

مقام ہے جو کسی فن کار کو حاصل ہوسکتا ہے۔ اس کے بعد اس اعتبار سے فن کاروں کے درجے ہیں کہ کتنا جانا اور کتنا اظہار کیا۔ اپنی حقیقت کو فن بنانے کا مطلب ہے اسے جاننا اور اس کا اظہار کرنا۔ قمر جمیل کے پاس دیو ماسٹر تو ہے مگر وہ اسے کام میں نہیں لاتے۔ اس کی مدد سے وہ دیکھتے تو ہیں مگر سوال دیکھنے یا نہ دیکھنے کے درمیان نہیں ہے کیوں کہ نہ دیکھنے کی صورت میں وہ شاعر نہ ہوتے۔ سوال نہ دیکھنے کا نہیں ہے، بلکہ دیکھنے کی مقدار کا ــــ کاش قمر جمیل اپنے فن سے کچھ زیادہ مخلص ہوتے۔

یہاں ایک اہم سوال اور ــــ

اس عہد کی وہ بڑی حقیقت کیا ہے جو قمر جمیل کی شاعری کے ذریعے اظہار پا سکتی ہے؟ کیا بڑی حقیقت کے الفاظ میں نے اس طرح لکھے ہیں جس طرح پیشہ ور نقاد اور تبصرہ نگار عظیم انسان، عظیم ادیب اور عظیم شاعر کے تمغوں کو اپنے ممدوحین کے سینے پر چسپاں کرتے رہتے ہیں؟

ممکن ہے قمر جمیل مصطفیٰ زیدی کی طرح ڈپٹی کلکٹر قسم کی چیز ہوتے تو میں بھی یہی کرتا، لیکن فی الحال ایسی کوئی امید نہیں۔ اس لیے مایوسی کے ساتھ کسی فائدے یا نقصان کی امید یا خوف کے بغیر وہی کہنا پڑتا ہے جو نظر آتا ہے۔ غلط یا صحیح کا فیصلہ اہلِ دبستان کریں گے۔

وہ بڑی حقیقت کیا ہے؟

افسوس کہ وہ خوش گوار حقیقت نہیں ہے بلکہ ہول ناک ــــ

قمر جمیل کی شاعری، اگر وہ اپنی فنی کاوش کو جاری رکھیں اور اسے اس کی تکمیل تک پہنچا دیں تو، ہمیں بتا سکتی ہے کہ ہم اندر سے مر چکے ہیں اور صرف آنکھوں میں دم باقی رہ گیا ہے۔ نہیں یہ تو اس حقیقت کا پہلا مرحلہ تھا:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

غالب اسی مرحلے کا شاعر تھا۔ غزل کے باقی اشعار کا طمطراق یاد رکھیے اور پھر اس شعر کو پڑھیے۔ کیسا تضاد ہے۔ یہ اس کیفیت کا مکمل اظہار تھا جو دم توڑتے ہوئے آدمی پر آخری لمحوں میں وارد ہوتی ہے۔ جب زندگی کی ساری فتوحات اور ساری شکستیں ایک لمحے میں سمٹ آتی ہیں ــــ ایک آخری شکست میں تحلیل ہوجانے کے لیے۔ غالب کی یہ غزل بلکہ ان کی پوری شاعری اس امر کا اظہار ہے کہ ہم اجتماعی موت کی کیفیت میں داخل ہو چکے ہیں۔ پچھلے سو سال میں ہم اس کیفیت کے مختلف مراحل سے گزرے۔ غالب کے زیرِ سایہ ہونے والی ساری شاعری (اور اس کے سائے سے کون بچا ہے) کیفیتِ مرگ کی شاعری ہے خواہ وہ فانی کی طرح موت کے اثبات کی شاعری ہو یا جوش کی طرح موت کے انکار کی۔ چیخنے دھاڑنے سے کچھ نہیں ہوتا، رونے، سسکنے سے بھی نہیں، فتوحات کی یاد سے

بھی نہیں، مرگ و زیست کو صرف فلسفہ بنا دینے سے بھی نہیں۔ یہ سب موت کی کیفیت کے مرحلے ہیں۔ ''خواب نما'' کی شاعری ہمیں بتاتی ہے کہ ہم پر، ہماری نسل پر آخری لمحہ اور آخری مرحلہ بھی گزر چکا ہے۔ کہتے ہیں کہ دنیا کا آخری نظارہ تصویر بن کر مرنے والے کی آنکھوں میں مرتسم ہو جاتا ہے۔ دنیا تصویر اس وقت بنتی ہے جب آنکھوں کا دم بھی رخصت ہو جاتا ہے۔ قمر جمیل کی شاعری ہمیں بتا سکتی ہے کہ ہم نے، ہماری نسل نے، آنکھوں سے دم رخصت ہوتے وقت دنیا کو کس طرح دیکھا:

مجھے یاد آرہے ہیں وہ چراغ جن کے سائے
کبھی دوستوں کے چہرے، کبھی داغ رفتگاں کے

(ماہنامہ ''ادب لطیف'' لاہور۔ جولائی ۱۹۶۴ء)

○

# محبوب کا شاعر

بات یوں ہے کہ اطہر مجھے اچھا لگتا ہے۔

اطہر مجھے اچھا لگتا ہے اور اطہر کی غزلیں بھی مجھے اچھی لگتی ہیں۔ معلوم نہیں کہ اطہر کی غزل اطہر کی وجہ سے اچھی لگتی ہے یا اطہر اپنی غزل کی وجہ سے اچھا لگتا ہے یا دونوں ایک دوسرے کی وجہ سے اچھے لگتے ہیں۔ میرے محسوسات بہت گڈمڈ ہیں۔ دراصل آج سے پہلے میں نے اطہر کی غزل کو اطہر سے الگ کر کے دیکھنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ آج اس تحریر کے تقاضے سے یہ ضرورت محسوس ہوئی ہے تو یہ کام مجھے کچھ تکلیف دہ سا لگ رہا ہے۔ خیر بہ ہر حال، تو اطہر کی، غزل کے بارے میں، میں کیا محسوس کرتا ہوں؟

یہ کہ اطہر غزل کے ٹھیٹ معنوں میں غزل کے شاعر ہیں۔ ذاتی حوالے سے گفتگو کروں تو یہ کچھ اس قسم کی غزل ہے جو بیس سال تک میرا آدرش رہی ہے اور جسے بالآخر آدرشوں سے بے وفائی کے اس زمانے میں، میں بھی چھوڑ بھاگا۔ بہ ظاہر تو یہ صرف دو مختصر سے جملے ہیں، لیکن درحقیقت اس کے پیچھے تجربات کی ایک طویل داستان چھپی ہوئی ہے۔ شعری تجربات کی بھی اور زندگی کے تجربات کی بھی۔ اطہر کو بھی غزل کہتے ہوئے اب کم و بیش اٹھارہ برس گزر چکے ہیں۔ یعنی جب سے میں انھیں جانتا ہوں، لیکن اطہر بھاگے نہیں۔ پتا نہیں یہ اطہر کی خوبی ہے یا اطہر کے محبوب کی۔ میرے خیال میں تو اس کی داد دونوں ہی کو جانی چاہیے، بلکہ تینوں کو۔

دو کے درمیان یہ تیسرا کوئی رقیب نہیں ہے بلکہ میرا اشارہ اردو غزل کی اس روایت کی طرف ہے جسے عشقیہ شاعری کی روایت کہتے ہیں۔ اطہر بنیادی طور پر اسی روایت کے شاعر ہیں۔

مجھے ان غزل پرستوں سے ہمیشہ چڑ رہی ہے جو ایک طرف تو نظمیہ شاعری پر سیاسی، ہنگامی اور وقتی ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور دوسری طرف اگر غزل میں کوئی سیاسی مضمون باندھ دیا جائے تو گلا پھاڑ پھاڑ کر داد دیتے ہیں کہ دیکھیے صاحب غزل میں ہر قسم کے مضامین کی گنجائش ہے۔ مجھے اطہر کی یہ بات پسند ہے کہ انھوں نے اپنی غزل کو ''ہر قسم'' کے مضامین کا اکھاڑا نہیں بنایا۔ اطہر کی غزل خالص عشقیہ غزل ہے۔

لیکن یہ بات کہہ کر میں نے اطہر کی انفرادیت کو نمایاں کرنے کے بجائے چھپا دیا ہے۔ اطہر کی غزل بنیادی طور پر عشقیہ غزل ضرور ہے لیکن اس میں ایک عنصر ایسا پیدا ہوگیا ہے جو اُن کے معاصرین میں انھیں سے مخصوص ہے، بلکہ معاصرین کی شرط بھی میں نے بعض چیزوں سے ڈر کر لگائی ہے۔ اردو غزل کی عشقیہ کائنات میں اب تک مرکزی اہمیت عشق کے ہی کردار کو حاصل رہی ہے۔ حسن کی حیثیت محرکِ اوّل کی ضرور رہی ہے مگر بالعموم خود حسن پسِ پردہ ہی رہتا ہے۔ زیادہ صاف لفظوں میں اردو غزل کی دنیا عام طور پر عاشق کی دنیا رہی ہے، محبوب کی نہیں۔ بہت کم شعرا ایسے ہوں گے جنھوں نے اپنے عشق کے ساتھ ساتھ اپنے محبوب کی جھلکیاں بھی دکھائی ہوں اور جہاں ایسی جھلکیاں موجود ہوں بھی وہاں بھی بنیادی اہمیت عاشق کے جذبات کی ہی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے بہترین اشعار میں سے ایک شعر دیکھیے:

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

یہاں محبوب کی ایک بہت خوب صورت جھلک موجود ہے۔ مگر اصل زور ''تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں'' ہی پر ہے۔ اب گفتگو شروع ہوئی ہے تو غالب کے چند اشعار اور دیکھیے جو محبوب کی تصویر کشی کے اعتبار سے اردو غزل کے بہترین اشعار میں سے ہیں:

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

دیکھنے کی بات یہ ہے کہ محبوب کی یہ حسین ترین جھلکیاں بھی عاشق کی ہوس اور تقابل کی آرزو میں دکھائی گئی ہیں۔ اس سے آگے کی بات یہ ہے کہ یہاں محبوب کی تصویر کشی نہیں ہے بلکہ محبوب کی ایک کیفیت یا ادا کی ہے اور یہ کیفیت یا ادا بھی کسی ''خاص شخص'' کی نہیں ہے۔ خاص شخص کے بجائے ایک پیٹرن کو پیش کیا گیا ہے۔ اس رویے کی تہذیبی معنویت کیا ہے، اس پر فی الوقت کوئی گفتگو نہیں۔

کیوں کہ غالب کی حقیقی عظمت تو اسی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں تو بات صرف ایک سیدھے سادے سوال کی روشنی میں ہے۔ خیر تو ذکر تھا اردو غزل میں محبوب کی شخصیت کا —— فراق تک آتے آتے ہمارے بنیادی ''تہذیبی رویوں'' میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں ان میں سے ایک عاشق اور محبوب کا ایک نیا رابطہ ہے:

نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرقِ ناز و نیاز بھی
کہ جہاں ہے عشق برہنہ پا، وہیں حسن خاک بسر بھی ہے

تعلقاتِ حسن و عشق کا ایک اور نیا رخ ایک اس سے بہتر شعر میں دیکھیے۔

حسن سرتاپا تمنا، عشق سرتاسر غرور
اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں

یہ ''حسن سرتاپا تمنا'' —— اردو غزل میں ایک نئی چیز ہے۔ لیکن اطہر کی غزل سے اس ساری بحث کا کیا تعلق ہے؟ ——
تعلق یہ ہے کہ اطہر کی غزل اسی ''حسن سرتاپا تمنا'' کی غزل ہے:

شہرِ خوباں میں دل رُبا ہے کوئی
میرے ہر غم سے آشنا ہے کوئی
داستانِ فراق، قصۂ درد
بے سنائے بھی جانتا ہے کوئی
دل کی ویران رہ گزاروں میں
یوں ہی چپکے سے آگیا ہے کوئی
میری برباد زندگی کی طرف
کس محبت سے دیکھتا ہے کوئی
میری آشفتگی کے بارے میں
آج بھی، پہروں سوچتا ہے کوئی
عشق کی جاں گداز راہوں میں
آج بھی ساتھ چل رہا ہے کوئی

شہرِ خوباں کا یہ نیا دل رُبا اطہر کی غزلوں میں بار بار آتا ہے اور ہر بار ایک نئے قرب، نئی سپردگی کے ساتھ۔

آج تک اس قرب کی لذت سے دل آباد ہے
وہ قرارِ جاں ہمیں پہلو بہ پہلو یاد ہے

تو ملا تھا اور میرے حال پر رویا بھی تھا
میرے سینے میں کبھی اک اضطراب ایسا بھی تھا

---------

راہِ وفا دشوار بہت تھی تم کیوں میرے ساتھ آئے
پھول سا چہرہ کمھلایا اور رنگِ حنا پامال ہوا

---------

بہت ہی مہرباں پایا ہے اُن کو
وہ جب نامہرباں دیکھے گئے ہیں

---------

ہمارے عشق میں رسوا ہوئے تم
مگر ہم تو تماشا ہوگئے ہیں

---------

زخم کھلنے لگے پھر ابھرنے لگیں دل کی محرومیاں
یاد پھر تیرے اندازِ دل داریِ جسم و جاں آئے ہیں

یہ محبوب کا ''اندازِ دل داریِ جسم و جاں'' جس کا رشتہ ''وہ قرارِ جاں ہمیں پہلو بہ پہلو یاد ہے،'' تک سے ملتا ہے، تعلقاتِ حسن و عشق کی ایک نئی منزل ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ زمانے کی دین ہے۔ فراق صاحب کے یہاں تک جو چیز ''ذہنی تہذیب'' کی حیثیت رکھتی ہے وہ اطہر تک آتے آتے ٹھوس انسانی تجربہ بن جاتی ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے یہ زمانے کی دین ہے اور اس کی داد تنہا اطہر کو نہیں جاتی۔ لیکن اطہر کو اس بات کی داد ضرور جاتی ہے کہ انھوں نے حسن و عشق کے اس نئے تجربے کو تخلیقی طور پر محسوس کیا اور اسے اپنی غزلوں میں اس طرح ابھارا کہ ان کی انفرادیت کی تشکیل ہی اس تجربے سے ہوتی ہے۔ بہ حیثیتِ مجموعی اطہر کی غزل عاشق کو نہیں دکھاتی، بلکہ محبوب کو:

اے دیدہ ورو اے خوش نظرو ذرا دیکھو تو اس کافر کو
کیا سج دھج ہے کیا تیور ہیں کیا حسن ہے کیا زیبائی ہے
کچھ ہم سے زیادہ مدح سرا ہے رنگِ شفق ان ہونٹوں کا
اور بادِ صبا اس سے بھی سوا ان زلفوں کی سودائی ہے

اطہر کے یہاں ایک بالکل نیا احساس اور بھی ابھرتا ہے:

جسے کھو کر بہت مغموم ہوں میں
سنا ہے اس کا غم مجھ سے سوا ہے

جگر صاحب کا ایک شعر یاد آیا ہے:

ادھر سے بھی ہے سوا کچھ ادھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

اسی کے ساتھ ایک شعر اور بھی سنیے:

عرضِ نیازِ عشق کا اس کے سوا ہو کیا صلہ
میں نے کہا بہ چشم نم، اس نے سنا بہ چشم تر

لیکن "اس کا غم مجھ سے سوا ہے" اپنے بنیادی طرزِ احساس کے سبب کچھ اور چیز ہے۔ یہ اطہر کا کچھ اتنا ذاتی سا احساس ہے کہ اس کا سراغ مجھے آج تک کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملا۔ کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اطہر ذاتی تجربے کے طور پر جانتے ہیں کہ ان کا محبوب ان سے زیادہ حساس، ان سے زیاہ گہرے جذبات کا حامل ہے۔ یہ ایک بہت عجیب و غریب تجربہ ہے۔ عملی اعتبار سے نہیں۔ عمل میں تو ایسا بہت ہوتا ہوگا۔ یہ عجیب اس لحاظ سے ہے کہ اوّل تو لوگ (یعنی جو اس تجربے سے دوچار ہوئے ہیں) اسے اپنے شعور میں ٹھہرنے نہیں دیتے اور اگر ایسا ہو بھی جائے تو اس کا اظہار نہیں کرتے کیوں کہ یہ کوئی خوش گوار احساس نہیں ہے۔ لیکن اطہر کی ذہنی اور جذباتی دیانت داری یہ ہے کہ انھوں نے اسے اپنے تخلیقی تجربات کا موضوع بنایا ہے اور یہ اشعار دیکھیے:

ہم ہی تو نہیں عشق کے ماتھے پہ کوئی داغ
ایسے بھی گماں دل کو ستاتے تو رہے ہیں
جو دردِ محبت ترے شایاں ہی نہیں ہے
اس دردِ محبت کو چھپاتے تو رہے ہیں
خود اپنی وفاؤں میں بھی اغراض کے پرتو
پرچھائیں کی صورت سہی آتے تو رہے ہیں

--------

کچھ ایسے غم بھی ہیں جن سے ابھی تک
دلِ غم آشنا، نا آشنا ہے

اطہر کی شاعری کے اس پہلو کی میں داد تو بہت دے دوں گا لیکن بہ حیثیت تجربے کے یہ بہت ہول ناک تجربہ ہے۔ فراق صاحب نے کسی جگہ نئی نسل کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ یہ لوگ

محبوب کی بے وفائی کا شور بہت مچاتے ہیں۔ محبوب ان سے بے وفائی کرتا ہے، برا کرتا ہے، لیکن میں یہ سوچ کر ڈر جاتا ہوں کہ محبوب اگر ان سے وفا کرتا تو یہ کیا کرتے۔ میرے خیال میں یہ بات صرف نئی نسل کی نہیں ہے۔ شوقؔ کی ''مثنوی زہرِ عشق'' کے ذریعے ہماری معاشرت کا یہ افسوس ناک پہلو بے نقاب ہو چکا ہے کہ ہمارے یہاں عورت جذباتی اور حسی طور پر بہت جان دار رہی ہے۔ جب کہ مرد کا جذباتی وجود اس کے مقابلے پر اتنا جان دار نہیں ہے۔ پتا نہیں اس تجربے کی تاریخ کتنی لمبی ہے کہیں قدیم ہندوستانی شاعری میں عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہونے کی ایک وجہ یہ بھی تو نہیں ہے؟ دیکھیے میرا ذہن بھٹک کر کہاں تک پہنچ رہا ہے۔ رام کے مقابلے میں سیتا کا کردار کیسا ہے؟ تو کیا یہ مرد ،ہمارے نئے ''جذباتی نوجوان'' کے باوجود ابھی تک ویسا ہی ہے؟ لیکن شاید جذباتیت تو خود حقیقی جذبے کی کمی کا ایک مظہر ہوتی ہے۔ اطہر کی غزل میں اس کردار کو بے نقاب کرنے کی ایک صلاحیت موجود ہے۔ لیکن کام بہت جان لیوا ہے۔ فنی مشکلات تو خیر ہیں ہی، لیکن اس تجربے کو سہارے گا کون؟

آخر میں اطہر کی غزلوں کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ان کی غزلیں بیش تر مسلسل ہیں اور ایک موڈ، ایک کیفیت، ایک جذباتی فضا کا اظہار کرتی ہیں۔ اطہر نے ایک جگہ اپنے بارے میں لکھا ہے:

تلخ کسی کا لہجہ ہو یا باتیں کڑوی کسیلی ہوں
اپنا شیوہ سن لینا ہے مسلک خوش گفتاری ہے

میں ہمیشہ ان کے دوسرے مصرعے کو اس طرح پڑھا کرتا ہوں۔ اپنا شیوہ دکھ سہنا ہے مسلک خوش گفتاری ہے۔ امید ہے کہ وہ دکھ سہنے کے باوجود اپنے مسلکِ خوش گفتاری پر آئندہ بھی قائم رہیں گے، کسی منزل پر قانع ہوئے بغیر ——

(سیپ، کراچی۔ شمارہ نمبر ۷)

○

# آشوبِ ذات کا شاعر

علیم کی شاعری ''آشوبِ ذات'' کی شاعری ہے۔ زندگی نے انھیں بہت سے کرب اور عذاب دیے ہیں، زندگی نام ہی اسی کا ہے مگر علیم کے نفس میں زندگی کے تجربات چنگاریوں کی طرح سلگتے رہتے ہیں۔ غالب کا سینہ ہر وقت ایک آگ سے دھکتا رہتا تھا۔ اس آتش کدے نے ہندوستان میں آتش کدۂ فارس کی یاد تازہ کر دی ہے۔ ایک دفعہ عالی کو بھی دھوکا ہو گیا تھا کہ وہ بھی غالب جیسی آگ میں جل رہے ہیں مگر غالب کی آگ سے پیغمبری پیدا ہوئی اور عالی کی آگ سے گلڈ۔ کسی کو یہ آگ پیغمبری تک پہنچاتی ہے کسی کو لیڈری تک۔ لیکن یہ تو اپنی اپنی آگ کا معاملہ ہے۔ اور احمد ہمدانی کا کہنا ہے کہ:

کہیں اپنی کہیں پرائی آگ
زندہ جلنے کے سلسلے ہیں بہت

علیم کے سینے میں بھی آگ ہے مگر وہ نہ پیغمبر بنے نہ لیڈر، اس آگ نے انھیں صرف شاعر بنایا۔ مگر اس بات سے یہ نہ سمجھا جائے کہ علیم کے تجربات دنیا سے الگ تھلگ ہیں۔ علیم کو دنیا سے لاکھ اختلاف سہی مگر دنیا ان کے اندر ہے، اور شاید ان کی خواہش کے بغیر۔ علیم اس دنیا میں شریک ہونے کی وجہ سے ہر سچے شاعر کی طرح خاص اپنے عہد کی پیداوار ہیں جیسا کہ کہا گیا ہے کہ شاعر اپنے بارے میں لکھتے ہوئے سب کچھ اپنے زمانے کے بارے میں لکھتا ہے، اسی طرح علیم اپنے بارے میں لکھتے ہوئے بہت کچھ دوسروں کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک پوری نسل کا انکشافِ ذات ہوتا ہے۔ اسی احساس کی وجہ سے میں نے اپنی ایک تحریر میں علیم کو نئی نسل کا

نمائندہ شاعر لکھا تھا۔ علیم کی شاعری میں ہم علیم کی ذات اور زندگی کے ساتھ علیم کی نسل کے تجربات کو بھی دیکھ لیتے ہیں۔ یہ تجربات دوسرے شعرا کے یہاں بھی جہاں تہاں ملتے ہیں۔ مگر شاعری بھی تو ہو۔

علیم کی شاعری کو میں نے آشوبِ ذات کی شاعری کہا ہے۔ نئی نسل میں بھی احساسِ ذات کی فراوانی ہے۔ اس کا معنی کیا ہے؟ فرد جب اپنے فطری، خاندانی اور معاشرتی رشتوں سے کٹ جاتا ہے تو سارے رشتے اس پر ایک بوجھ بن جاتے ہیں۔ تب فرد کو سانس لینے میں بھی ایک دقت سی ہوتی ہے اور دباؤ محسوس ہوتا ہے۔ یہ دباؤ جتنا شدید ہوتا ہے، فرد کو اپنے وجود کا احساس زیادہ ہونے لگتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے آپ ہاتھ میں کوئی وزنی چیز اٹھائیں۔ وزن کی وجہ سے آپ میں اپنے ہاتھ کا احساس زیادہ بڑھ جائے گا۔ انسانی نفسیات کی یہ ایک عجیب حقیقت ہے کہ داخلیت پسندی جو خارج سے اتنی آزاد معلوم ہوتی ہے تمام تر خارجی دباؤ کا نتیجہ ہوتی ہے۔ خارجی دباؤ اسے پیدا بھی کرتا ہے اور متعین بھی کرتا ہے۔ اس لیے ہمارے یہاں داخلیت پسندی کا جو زور ہے وہ سرتا سر ایک منفی معاشرے کی پیداوار ہے۔ منفی معاشرے سے پیدا ہو کر یہ داخلیت جتنی زیادہ گہری ہوتی جاتی ہے، خارجیت کی اتنی ہی زیادہ اسیر ہوتی جاتی ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فرد کی اپنی مرکزیت ٹوٹ جاتی ہے اور وہ ایک گولے کی مانند ہو جاتا ہے جو ہر ڈھلان پر لڑکھڑانے لگتا ہے۔ لیکن خارجی زندگی سے کٹ جانا کوئی خوش گوار تجربہ نہیں ہے۔ فرد جب اس تجربے سے دوچار ہوتا ہے تو اس کی ذات میں وہ چیز پیدا ہوتی ہے جس پر غم کا دھوکا ہوتا ہے۔ غم ایک مثبت چیز ہے۔ غم کا کام ہے جوڑنا۔ غم انسان کو دوسروں سے قریب کر دیتا ہے۔ مگر جس غم کا ہم ذکر کر رہے ہیں وہ جوڑنے کے بجائے توڑنے کا کام کرتا ہے۔ فرد اس غم کے ذریعے معاشرے سے ملنے کے بجائے اور منقطع ہو جاتا ہے، وہ اپنے خول میں سمٹ آتا ہے اور یا تو جارحیت پر اتر آتا ہے یا خود رحمی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ دونوں کیفیتیں باری باری وارد ہوتی ہیں اور ان کی اور زیادہ گہری تہ میں ایک بنیادی خوف کارفرما ہوتا ہے — تنہائی کا خوف! علیم کی شاعری میں یہ سارے عناصر موجود ہیں۔ ان کی غزلیں دیکھیے، وہ عذاب، قیامتیں، زہر اور اسی قسم کے الفاظ کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔

ان اشعار کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ شاعر کے لیے فطری مثبت زندگی کے دروازے کس حد تک بند ہو چکے ہیں۔ شاید زندگی کے الم ناک رشتوں نے علیم کو زخموں کے سوا اور کچھ نہیں دیا۔ اور وہ ان زخموں کو بھلانے کے بجائے انھیں اور تازہ کرتے رہتے ہیں۔ اور خوددار انسان کی طرح اپنا سینہ کھول کر دوسروں کو دکھانے اور ہم دردی وصول کرنے کے بجائے ایک ایسا سپاہی بن گئے ہیں جو اپنے زخموں کو اپنی آہنی زرہ پوشی میں چھپا کر دوسروں پر حملہ آور ہو جائے۔ ان کی ذات پرستی میں دوسروں کی ذات سے بڑی گہری مایوسی ہے، ان کی خودنمائی میں بڑی خود اذیتی چھپی ہوئی ہے۔ وہ

جتنے زیادہ شوخ، طرار اور جارحانہ طور وطریق کے حامل ہیں، ان کی تہ میں ایک بڑے کرب اور حوصلہ شکن درد کے شعوری دفاع کا اندازہ ہوتا ہے۔ میں تو اکثر کہا کرتا ہوں کہ علیم کے خوب صورت ہنس مکھ اور فقرے باز چہرے کے پیچھے ایک اور چہرہ چھپا ہوا ہے۔ کسی نے اس چہرے کو نہیں دیکھا۔ دنیا ظاہر کے سوا اور دیکھتی بھی کیا ہے۔ علیم کے ذوقِ خودنمائی نے اس چہرے کی نقاب کشائی کے لیے ایک آئینہ تراشا ہے۔ یہ آئینہ ان کی شاعری ہے اور شاعری سے سچا آئینہ اور ہو بھی کون سکتا ہے!

علیم نے جب ایک دفعہ مصرع کہا:

سوائے اپنے کسی کے بھی ہو نہیں سکتے

تو میں نے ان سے کہا، یہ بڑے افسوس کی بات ہے، تمھیں اس پر فخر کیوں ہے؟ مگر شاید وہ میری بات نہیں سمجھے۔ انھیں سمجھانے کے لیے زندگی کا نیا تجربہ درکار تھا۔ بہت ہی عجیب طریقے پر اور نہ جانے کیسے بہت جلد تجربے کی اس منزل تک پہنچ گئے جہاں خود ان کی ذات کے مسائل ان پر بھی کھل گئے اور دوسروں پر بھی — لیکن قبل اس کے کہ میں تجربے کی اس نوعیت پر غور کروں، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آپ ان کے چند اشعار میں دیکھ لیں کہ ان کا احساسِ ذات یا داخلی شعور کس طرح ظاہر ہوا ہے۔ یہ اشعار میں غزل یا نظم سے آزاد ہو کر انتخاب کر رہا ہوں۔ کیوں کہ اصل چیز شاعری ہے نہ کہ اصناف۔ اور علیم نے غزل اور نظم دونوں میں اچھی اور سچی شاعری کی ہے:

ہم دیوانوں کی قسمت میں لکھے ہیں یاں قہر بہت
کوچہ کوچہ سنگ بہت اور زنداں زنداں زہر بہت
رات آئی تو گھر گھر وحشی سایوں کی تقسیم ہوئی
دن نکلا تو جبر کی دھوپ میں جلتا ہے یہ شہر بہت

---------

آگے پیچھے دائیں بائیں سائے سے لہراتے ہیں
دنیا بھی تو دشتِ بلا ہے، ہم ہی نہیں دیوانے لوگ

---------

اب ترے ہجر میں لذت نہ ترے وصل میں لطف
ان دنوں زیست ہے ٹھیرے ہوئے آنسو کی طرح

---------

خیال و خواب ہوئی ہیں محبتیں کیسی
لہو میں ناچ رہی ہیں یہ وحشتیں کیسی

نہ شب کو چاند ہی اچھا نہ دن کو مہر اچھا
یہ ہم پہ بیت رہی ہیں قیامتیں کیسی
نہیں کہ حسن ہی نیرنگیوں میں طاق نہیں
جنوں بھی کھیل رہا ہے سیاستیں کیسی
نہ صاحبانِ جنوں ہیں نہ اہلِ کشف و کمال
ہمارے عہد میں آئیں کثافتیں کیسی

---------

شکستِ جاں سے سوا بھی ہے کارِ فن کیا کیا
عذاب کھینچ رہا ہے مرا بدن کیا کیا

---------

بوٹا بوٹا دھوپ جلا ہے شجر شجر بے سایہ ہے
گھر اپنا صحرا تو نہیں ہے لیکن صحرا جیسا ہے

---------

دُکھے ہوئے ہیں، ہمیں اور اب دکھاؤ مت
جو ہوگئے ہو فسانہ تو یاد آؤ مت
سوائے اپنے کسی کے بھی ہو نہیں سکتے
ہم اور لوگ ہیں لوگو، ہمیں ستاؤ مت

---------

سودا بھی کروں تو کیا کہ دنیا
باہر سے سجی ہوئی دکاں ہے
شعلے کو خبر ہی کیا نمو میں
اپنے ہی وجود کا زیاں ہے
اے موجِ فنا گزر بھی سر سے
ہونے کا مجھے بہت گماں ہے
میں بھی تو اُدھر ہی جارہا ہوں
مجھ کو بھی تلاشِ رفتگاں ہے

---------

ہوا کے دوش پر جلتا دیا ہوں
جو بجھ جاؤں تو کوئی غم نہیں ہے
میں جیسا ہوں نظر آتا ہوں ویسا
کوئی اس کے سوا عالم نہیں ہے

یہ اشعار کیسے ہیں؟ ان میں ایک نیا ذائقہ ہے۔ یہ ذائقہ تلخ ہے۔ اس میں کچھ زہر سا ملا ہوا ہے مگر یہ سچا ہے۔ اس میں کوئی آمیزش، نہیں کوئی کھوٹ نہیں۔ شاعر نے جو کچھ لکھا ہے اپنے تجربے سے لکھا ہے جو اس کی روح میں ہے، اس کے خون میں ہے۔ علیم ایک آدھ جگہ اپنے فن کا ذکر کرتے ہیں، مگر ان کی شاعری میں فن کا دور دور تک پتا نہیں ہے۔ فن تو بات بنانے کو کہتے ہیں۔ علیم کو تو بات کہنے سے ہی اتنی فرصت نہیں کہ بات بنانے کی طرف توجہ کر سکیں۔ ان کا فن اگر کوئی ہے تو صرف یہ کہ سچی بات کہتے ہیں۔ اور اپنی بات کہتے ہیں۔ اپنی بات کہنے کے معنی انوکھی بات کہنا نہیں ہے۔ انوکھی بات کہنا، چونکانے والی بات کہنا، نئی بات کہنا یہ سب بات بنانے کے شاخسانے ہیں۔ علیم کی شاعری میں یہ سب کچھ نہیں، بس ایک مجروح لہجہ اور زہر پی ہوئی آواز ہے۔ صداقتِ احساس اور صداقتِ بیان علیم کی شاعری کے جوہر ہیں۔ ان دو صداقتوں سے ان کے اشعار میں ایک ایسی تازگی پیدا ہو جاتی ہے جو علیم کی انفرادیت کہی جا سکتی ہے۔ حالاں کہ یہ انفرادیت بھی انھیں بغیر کاوش کے ملی ہے۔ یاد رہے یہ بات میں ان کی نسبتاً زیادہ بعد کی شاعری کے بارے میں کہہ رہا ہوں کیوں کہ ابتدائی غزلوں میں تو وہ دوسروں کے انداز اختیار کرنے کی کوشش کرتے ہوئے ہی نظر آتے ہیں اور دوسروں کی آواز میں آواز ملانے کی بھی۔ یہ اشعار مجھے پسند بھی تھے اور ناپسند بھی۔ پسند اس لیے کہ شاعر نے اپنا سچا تجربہ لکھا تھا۔ ناپسند اس لیے ہیں کہ میرا جی چاہتا ہے کہ کاش ان کا تجربہ کچھ اور ہوتا۔

مگر علیم کا تجربہ رفتہ رفتہ کچھ اور بنتا ہے۔ وہ ''سوائے اپنے کسی کے بھی ہو نہیں سکتے'' کی غزل سے ایک قدم آگے بڑھتے ہیں:

کوئی عزیز نہیں ما سوائے ذات ہمیں
اگر ہوا ہے تو یوں جیسے زندگانی ہوئی

اس شعر میں انھوں نے ایک بڑی منزل طے کی ہے۔ اپنی شاعری کی بھی اور زندگی کی بھی۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ داخلیت جو زندگی سے کٹ کر اذیت کے عذاب جھیل رہی تھی اور تنہائی کا زہر کھا رہی تھی، اچانک ایک نئے رشتے سے دوچار ہو گئی ہے۔ یہ رشتہ محبوب سے بھی ہے، ماحول سے بھی اور زندگی سے بھی۔ پر یہ بڑا مثبت رشتہ ہے۔ شاعر خود پرستی، خود نمائی، خود اذیتی اور خود رحمی سے آگے بڑھ گیا ہے۔ اس کا غمِ اچانک غمِ ذات سے غمِ محبوب بن جاتا ہے۔ اور غمِ محبوب میں کیا نہیں۔

میرا خیال ہے اور اس کی شہادت خود ان کی شاعری میں بھی موجود ہے، ان کے تجربے کی یہ منزل خود ان کی شاعری میں پہلے سے موجود تھی، وہ صرف اس سے الگ ہو گئے تھے۔ کسی وجہ سے اسے کھو بیٹھے تھے۔ مگر علیم نے جو دنیا اپنے ابتدائی تجربات میں کھو دی تھی وہ اسے دوبارہ پا لیتے ہیں۔ میں نے دیکھا کہ اس منزل تک آتے آتے ان کی زندگی میں بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ وہ ملازم ہو گئے۔ شادی کر لی اور اب ماشاء اللہ ایک بچے کے باپ ہیں۔ یہ صرف ظاہری تبدیلیاں نہیں، ان کے باطن میں بھی گہری تبدیلیاں ہو رہی ہیں۔ معاشرے سے کٹا ہوا فرد معاشرے میں جڑ رہا ہے۔ غریب الوطن گھر پلٹ رہا ہے اور یہ گھر تنہائی کا کابوس نہیں ہنستی مہکتی زندگی کی بازی گاہ ہے۔ علیم میں اب ایک نئی داخلیت پیدا ہو رہی ہے۔ یہ کٹی ہوئی، تقسیم شدہ، ٹوٹی ہوئی داخلیت نہیں ہے۔ یہ وہ مثبت داخلیت ہے جو زندگی کے تجربے کو سہار جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس سے ان کی آواز میں ایک نئی توانائی، نئی تازگی اور نئی وسعت پیدا ہوئی ہے۔

میں علیم کی شاعری کے اس دور سے بہت پُر امید ہوں۔ مجھے ایسا لگتا ہے جیسے میں نے ایک سچ مچ کے شاعر کو دریافت کر لیا ہے۔ اس احساس کے ساتھ میں علیم کی اس دعا میں ان کا شریک ہوں:

گدائے کوئے سخن اور تجھ سے کیا مانگے
یہی کہ مملکتِ شعر کی خدائی دے

علیم اگر آشوبِ ذات میں آشوبِ حیات کو بھی سمو سکیں گے تو امید ہے کہ ان کی دعا کو ضرور شرفِ قبولیت حاصل ہوگا۔

(ماہنامہ سیپ کراچی۔ شمارہ نمبر ۲۸۔ ۱۹۷۴ء)

○

# زیرو پوائنٹ کا شاعر

ناصر کاظمی نے ایک مرتبہ عسکری صاحب سے پوچھا، ''صاحب یہ تغزل کسے کہتے ہیں؟''
عسکری صاحب کو یہ سوال اتنا اہم معلوم ہوا کہ انھوں نے ناصر کاظمی پر اپنے مضمون میں خاص طور پر اس کا ذکر کیا اور فنِ غزل کے بارے میں کئی اہم باتیں صرف اس سوال کے حوالے سے نکالیں۔ آج فرید جاوید پر کچھ لکھتے ہوئے میں اپنی بات کا آغاز اسی سوال سے کرنا چاہتا ہوں۔ اردو کے نقادوں کی بڑی تعداد بلکہ اکثریت اس بات پر متفق ہے کہ تغزل اردو غزل کی جان ہے اور تغزل کے بغیر شاعری شاعری نہیں بنتی۔ اردو شاعری کے بڑے حصے بالخصوص لکھنوی شاعری کے خلاف ردِعمل اور یہ اعتراض کہ اردو کی پرانی شاعری میں جذبات نہیں ہیں، اسی خیال کے شاخسانے ہیں۔ تغزل پرستوں نے نہ صرف اردو شاعری کے بڑے حصے کو رد کر دیا بلکہ ایک ایسے طرزِ سخن کی بنیاد رکھی جس کے تجزیے کے بغیر ہم جدید غزل کے کئی پہلوؤں کو صحیح طور پر نہیں سمجھ سکتے۔ عسکری صاحب نے تغزل پرستوں کے برعکس یہ مؤقف اختیار کیا کہ اردو شاعری کی مرکزی روایت تغزل کی روایت نہیں ہے۔ اور بڑی شاعری تغزل کی شاعری میں مخفی نہیں ہو سکتی۔ خیال میں جب اتنا زبردست اختلاف موجود ہو تو اصطلاحوں کی تعریف ضروری ہو جاتی ہے۔ تغزل کے کیا معنی ہیں؟ شاعری کی نہج تو یہ ہے کہ شاعر زندگی کے پورے تجربے کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ زندگی کے ہر پہلو سے متاثر ہوتا ہے اس کے پست و بلند، نرم و کرخت، خوب صورت اور بدصورت تجربات سے گزرتا ہے اور ان سب کو ملا کر ایک نقش کی صورت میں مرتب کرتا ہے۔ اس کوشش سے اس کا اسلوب اور ڈکشن بھی متاثر ہوتا ہے اور اس میں زندگی کے ہر پہلو کو سمیٹنے کی قوت اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے برخلاف شاعری کی ایک

دوسری صورت یہ ہے کہ شاعر زندگی کے تمام پہلوؤں سے اثر نہیں لیتا بلکہ اس کے چند مخصوص تجربات کو، جنھیں وہ شاعرانہ تجربات سمجھتا ہے، پوری زندگی سے الگ کر لیتا ہے اور انھیں ایک مخصوص شاعرانہ زبان میں پیدا کرتا ہے۔ اسی طرح کا ایک دوسرا پہلو شاعر کی شخصیت سے متعلق ہے۔ پہلی نہج کی شاعری شاعر کی پوری شخصیت سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ اپنی شخصیت کے متضاد اور متنوع پہلوؤں کی آگاہی حاصل کرتا ہے اور انھیں ایک مرکز کے تحت لانے کی کوشش کرتا ہے جب کہ دوسری قسم کی شاعری میں شاعر اپنی شخصیت کے کسی ایک رخ کو پیش کرتا ہے اور بیش تر اس کے دوسرے رخوں سے نہ خود واقف ہوتا ہے اور نہ دوسروں کو واقف کرنا چاہتا ہے۔ تغزل کی شاعری دوسری قسم کی شاعری ہوتی ہے۔ یہ اپنے تجربات اور اسلوب دونوں میں زندگی اور شخصیت کی کلیت کی بجائے اس کے ایک منتخب پہلو کو پیش کرتی ہے۔ یہ اچھے اور برے دونوں معنوں میں صرف ''شاعرانہ'' ہوتی ہے۔ مولانا حسرت موہانی کی بات مانی جائے تو تغزل کی شاعری کی نمائندگی مومنؔ میں ملتی ہے جب کہ غالبؔ کو ان معنوں میں تغزل کا شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ ہمارے یہاں تغزل کی شاعری کا زیادہ چرچا ''مقدمۂ شعر وشاعری'' کے بعد شروع ہوا۔ اور جذبات نگاری کو وہ اہمیت دی گئی جو اس سے پہلے اردو شاعری میں موجود نہیں تھی۔ ایسا کیوں ہوا؟ یہ سوال ایک معاشرتی صورتِ حال کے تجزیے کا تقاضا کرتا ہے۔ ہمارا یہ زمانہ ''فرد'' کی پیدائش کا زمانہ ہے۔ پرانے معاشرے میں فرد اور معاشرے کا رشتہ ایک فطری رشتہ تھا۔ فرد معاشرے میں اس طرح رہتا تھا جس طرح مچھلی پانی میں رہتی ہے۔ اور پانی کے بغیر اپنے وجود کا تصور نہیں کر سکتی۔ فرد اور معاشرے کا یہ فطری تعلق شعر و ادب میں بھی اپنا اظہار کرتا تھا۔ ہماری مشترک شعریات، صنائع بدائع اور محاوروں کا استعمال، زبان کے مخصوص روایتی سانچے اور روز مرہ کا رواج اسی تعلق سے پیدا ہوئے تھے لیکن نئے معاشرے کا آغاز ایک ایسے فرد کی پیدائش سے ہوا جو اپنے آپ کو معاشرے سے الگ کر لینا چاہتا تھا۔ یہ فرد معاشرے کے بندھنوں سے خود کو آزاد کرنے کی جدوجہد میں کئی منزلوں سے گزرا جس کی نشان دہی شعر و ادب میں پرانی شعریات سے ایک مسلسل بغاوت کے عمل میں ہوتی ہے۔ حالیؔ نے کہا تھا۔ اے شعر دل فریب نہ ہو تو تو غم نہیں، پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو۔ یہ فن کے بجائے جذبات پر زور دینے کا اصول تھا۔ اس کے بعد شاعروں کا نعرہ یہ بن گیا کہ وہ فن تخلیق نہیں کرتے جذبات لکھتے ہیں۔ اب صنائع بدائع تصنع بن گئے۔ محاوروں اور روز مرہ کا استعمال متروک ہوا بلکہ مردود ٹھہرا۔ اور زبان کے روایتی سانچوں کی توڑ پھوڑ روز مرہ کا معمول بن گئی۔ اب چوں کہ ہمارے معاشرے میں یہ فرد پیدا ہو چکا تھا۔ اس لیے یہ نئی شعری روایت بہرحال ایک صداقت کا اظہار کرتی ہے۔ اور یہی اس کی مقبولیت کا سبب بنی۔ ۳۶ء کی تحریک فرد کو دوبارہ معاشرے سے جوڑنے کی روایت تھی۔ لیکن یہ کام جن لوگوں کے ہاتھوں ہونے

والا تھا وہ معاشرے سے کٹے ہوئے افراد تھے۔ فیض نے اپنی نظم ''موضوعِ سخن'' میں بتایا ہے کہ ان کی شاعری کا موضوع حسن و عشق کے مخصوص تجربات ہیں۔ بعد میں انھوں نے عشق اور غیرِ عشق کو ہم آمیز کرنے کی کوشش کی مگر کچھ مخصوص تجربات کو زندگی کے پورے تجربے سے الگ کرنے کی روایت قائم ہو چکی تھی۔ اس لیے معاشرے سے وابستگی نئی شعریات میں کسی ٹھوس شعری اسلوب کی شکل اختیار نہ کر سکی۔ بات لمبی ہے لیکن فرید جاوید سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ فرید جاوید تغزل کی روایت کا وہ آخری شاعر تھا جس میں زندگی اور شخصیت کے پورے تجربے سے الگ ہونے کا عمل اپنی انتہا کو پہنچ گیا تھا۔ زندگی کا پورا تجربہ اپنے اظہار کے لیے شاعری کے جن سانچوں کی مضطربانہ تلاش میں مصروف تھا، فرید جاوید نے انھیں درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ وہ ایک طرف ترقی پسند شاعری سے غیر مؤثر رہا تو دوسری طرف اس نے شاعری کی اس روایت کی طرف بھی آنکھ نہیں اٹھائی جس کی تشکیل میرا جی اور راشد کے ہاتھوں ہو رہی تھی۔ زندگی اور شاعری کی اتھل پتھل کے اس ہنگامہ خیز دور میں اس کا شعور قلعہ بند ہو کر صرف اپنے محسوسات کو دیکھنے میں مصروف رہا۔ اس نے اپنے دور کی شاعری سے نہ کوئی اثر لیا، نہ سبق سیکھا۔ بدقسمتی سے وہ متاثر بھی ہوا تو جگر سے۔ لیکن جگر میں بھی کئی عناصر ملے جلے ہیں۔ جگر کی شاعری میں تین رنگ ہیں۔ ایک سمت میں وہ تصوف کی روایت سے تعلق رکھتے ہیں، دوسری طرف انھوں نے اپنے آخری دور کی شاعری میں سیاست اور معاشرتی حالات سے اثر لینے کی کوشش کی اور تیسری سمت وہ ہے جس میں وہ صرف جذبات نگاری کرتے ہیں۔ فرید جاوید کا تعلق اسی تیسرے رنگ سے ہے۔ جگر سے اس نے اپنے تاثرات کو اہمیت دینے اور ہلکے پھلکے انداز میں ان کا اظہار کرنے کا گر سیکھا۔ کئی جگہ مجھے احساس ہوتا ہے کہ اس کے محسوسات جگر سے زیادہ لطیف ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ان میں ایک ایسی یک رخی اور پتلا پن پیدا ہو گیا ہے جس سے جگر کا کلام بہ حیثیت مجموعی محفوظ رہتا ہے۔ جس زمانے میں تغزل کی عام پسند روایت جگر کی غزل بن کر مشاعروں میں دھومیں مچا رہی تھی، ٹھیک اسی وقت فراق صاحب ایک نئے تجربے میں مصروف تھے۔ انھوں نے حسن و عشق کی واردات کو اپنا موضوع قرار دیا تھا۔ لیکن ان کا عشق غیرِ عشق کے تجربے کو سمیٹنے اور پوری زندگی کو گلے لگانے کی اتنی بڑی کوشش تھا جس کی ہمت فراق سے کم تر دل و دماغ کا آدمی نہیں کر سکتا۔ فرید جاوید نے فراق سے بھی کچھ اثر لینے کی کوشش کی۔ مگر یہ اثر بہت ہلکا اور بہت ہی کم ہے۔ ہم فرید جاوید کو اس کے معاصرین کے درمیان رکھ کر دیکھیں تو ہمیں اندازہ ہوگا کہ فرید جاوید کی شاعری نرمی، لطافت اور نزاکت کا نام ہے۔ وہ ایک ایسے نحیف بچے کی طرح ہے جسے روئی کے گالوں پر پالا جائے۔ اور جو بڑا ہو کر اتنا حساس ہو جائے کہ زمین پر پاؤں رکھنے سے ڈرتا ہو۔

فرید جاوید زندگی کی کثافت سے ڈرتا ہے۔ اور یہ خوف اس کی شاعری میں لفظوں کا خوف

بن جاتا ہے۔ وہ ایسے الفاظ استعمال کرنا چاہتا ہے جو خوب صورت سے خوب صورت اور لطیف سے لطیف تر ہوں۔ لیکن یہی الفاظ زندگی اور شخصیت کے پورے اظہار میں اس کے لیے ایک ایسا حجاب بن جاتے ہیں جسے نہ وہ ہٹا سکتا تھا نہ ہٹانا چاہتا تھا۔

اس نے حسن و لطافت کی خواہش میں لفظوں کو اس طرح نچوڑا تھا کہ زندگی اس کی شاعری سے باہر رہ گئی تھی۔ تاہم فرید جاوید کی شاعری میں ہماری ملاقات اس فرد سے ضرور ہوتی ہے جو حسن کے لیے ہر رشتے کو توڑ سکتا تھا، بلکہ توڑنے کا عمل تو ایک شعوری عمل ہے، ہمیں یہ کہنا چاہیے کہ وہ ایک ایسا فرد تھا جس میں حسن کے سوا اور کسی چیز کا احساس ہی باقی نہیں رہا تھا۔ معاشرے اور زندگی سے الگ ہونے کا وہ عمل جس کا آغاز تغزل کی روایت میں ہوا تھا، اپنے آخر میں دو شکلیں اختیار کرتا ہے۔ جدید شاعری میں یہ دونوں شکلیں موجود ہیں۔ اس میں ایک طرف تو ٹوٹے ہوئے رشتوں کو جوڑنے کا عمل ملتا ہے اور دوسری طرف بے تعلقی تخریبی رجحانات کا اظہار کرنے لگتی ہے۔ فرید جاوید اس تعمیر اور تخریب دونوں سے الگ رہا اور حسن کی تلاش میں اس مقام پر کھڑا ہو کر رہ گیا جسے ہم زندگی اور شاعری دونوں کا زیرو پوائنٹ کہہ سکتے ہیں۔

(ماہنامہ الفاظ کراچی۔ فرید جاوید نمبر۔ شمارہ مارچ ۸۲ء)

○

# جمیل الدین عالی

شاعری میں جب سے حقائق کی ترجمانی کا نظریہ عام ہوا ہے، ناقدوں کو عظمت کے تمغے بانٹنے میں بہت آسانی ہوگئی ہے۔ جس شاعر کی تعریف مقصود ہوتی ہے اس کے چند ایسے اشعار منتخب کر لیے جاتے ہیں جن میں کچھ واضح یا غیر واضح سیاسی اشارے موجود ہوں یا جنھیں کسی طرح بھی کھینچ تان کر سماجی مسائل پر منطبق کیا جا سکے۔ اس کے بعد ان اشعار کو دو دو چار چار تشریحی جملوں کے ساتھ ٹانک دیا جاتا ہے —— لیجیے اچھا خاصا تنقیدی مضمون تیار ہوگیا۔ مضمون کو اور زیادہ بھاری بھرکم بنانا ہو تو شاعر کی زندگی اور شاعری کا پس منظر تفصیل سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس پس منظر میں کچھ ناقد سماجی محرکات کو پیش کرتے ہیں، مثلاً فسادات کا اثر، طبقاتی تقسیم کا احساس، امن کی محبت وغیرہ اور کچھ لوگ شاعر کے ذاتی بلکہ خانگی حالات کو پیش کرتے ہیں۔ ذاتی حالات کے اس بیان میں یا تو شاعر کے افلاس کا ذکر ہوتا ہے یا اس کی چند عجیب و غریب حرکات کا جو ہمیشہ غیر شریفانہ ہوتی ہیں، مثلاً مہینہ بھر قرض پر چائے یا کافی پینا اور مہینے کی آخری تاریخوں میں کیفے کے مالک اور بیروں سے روپوش ہو جانا، یا شراب پی کر نالی میں لوٹنا وغیرہ۔ عالی کی شاعری پر مجھے کوئی بھاری بھرکم مضمون لکھنا مقصود ہوتا تو میں بھی مروّجہ طرزِ تنقید کی پیروی کرتا اور ان کی شاعری میں چند ایسے عناصر ڈھونڈ لیتا جن پر عظمت کا اطلاق کیا جا سکے یا کم از کم ان کی شخصیت یا ذات کو ایک عجوبہ ضرور بنا دیتا۔ کیوں کہ آج کل یہ بات بڑی تعریف کی سمجھی جاتی ہے کہ کسی شاعر میں آدمیوں جیسی کوئی بات نہ ہو —— لیکن مشکل یہ ہے کہ عالی نہ عظیم شاعر بننا چاہتے ہیں نہ عجوبہ۔ اور میں بھی خوش قسمتی یا بدقسمتی سے کوئی بھاری بھرکم مضمون نگار نہیں ہوں اس لیے مجھے پڑھنے والوں کو چونکانے کے بجائے اپنے سیدھے

سادے تاثرات کے بیان ہی پر اکتفا کرنا پڑے گا۔

عالی اور عالی کی شاعری سے میرا پہلا تعارف کوئی پانچ چھ. برس پہلے ہوا۔ یہ غالبًا ۴۸ء کی بات ہے۔ میرے ایک کرم فرما حضرت نہضت چشتی نے مجھے ایک مشاعرے میں چلنے کی دعوت دی۔ میں اپنی بدآوازی کی وجہ سے چوں کہ تحت اللفظ پڑھتا ہوں اس لیے خود کو مشاعروں میں شرکت کے قابل نہیں سمجھتا۔ چناں چہ میں نے شکریے کے ساتھ معذرت پیش کرنی چاہی لیکن جب انھوں نے مجھے یہ بتایا کہ یہ کوئی عام قسم کا مشاعرہ نہیں ہے بلکہ دراصل ایک صاف ستھری اور انتہائی شائستہ ادبی محفل ہے جو مہینے کے مہینے یا شاید مہینے میں دو بار سید ذوالفقار علی بخاری کے دولت کدے پر منعقد ہوتی ہے اور اس میں چند خاص الخاص شعرا شریک ہوتے ہیں تو مجھے بھی اشتیاق پیدا ہوا —— اور میں بغیر کسی دعوت نامے کے محض نہضت صاحب کی ضمانت پر کہ نکالا نہیں جاؤں گا۔ وقتِ معینہ پر بخاری صاحب کے دولت کدے پر حاضر ہوگیا۔ جس وقت میں پہنچا ہوں مشاعرہ شروع ہو چکا تھا۔ دو تین حضرات کی غزلیں سن کر اندازہ ہوگیا کہ طرحی دور چل رہا ہے۔ آشیانے، آزمانے قافیہ تھا اور ''سے'' ردیف۔ ایک ہی زمین میں تسلسل کے ساتھ غزلیں سننا خاصا صبر آزما کام ہے۔ مضامین کی تکرار اور قافیے اور ردیف کی ایک سی جھنکار سنتے سنتے طبیعت اچاٹ ہوجاتی ہے۔ خاص طور پر اس وقت جب سننے والا خود بھی شاعر ہو اور اس نے طرح میں غزل نہ کہنے کے باوجود مشاعرے میں شرکت کرنے کی غلطی کی ہو —— لیکن یہ میرے لیے ایک نیا تجربہ تھا کہ میں شروع سے آخر تک انتہائی توجہ سے غزلیں سننے میں منہمک رہا، حالاں کہ مشاعرے میں حاضرین کی تعداد پچاس ساٹھ سے کیا کم ہوگی اور یہ سب کے سب شاعر تھے۔ دو چار غزلیں تو بہت ہی اچھی سننے میں آئیں۔ لیکن وہ چیز جسے اپنے دل کی بات کہتے ہیں، کسی شعر میں نہ ملی۔ میں شعر سنتا رہا اور داد دیتا رہا اور ہر اچھے شعر پر یہ سوچتا رہا کہ میں اس قافیے کو استعمال کرتا تو کیا کہتا۔ اتنے میں جمیل الدین عالی کا نام پکارا گیا... مطلع ہی ایسا تھا کہ میں چونک پڑا:

عمر بھر یہ آسانی بارِ غم اٹھانے سے
ان پہ اعتبار آیا خود کو آزمانے سے

ہم نوجوانوں کی یہ ایک عالم گیر کم زوری ہے کہ ہر چیز میں ایک نیا پن تلاش کرتے ہیں اور بعض دفعہ نئے پن کے لیے خام کاری کو پختگی پر ترجیح دے جاتے ہیں۔ اس کم زوری کے ایک لمحے میں، میں سوچتا ہوں کہ شاید یہ اس محفل کا سب سے اچھا مطلع تھا۔ ہوسکتا ہے کہ اس شعر میں بہترین لفظوں کی بہترین ترتیب نہ ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک کہنہ مشق شاعر ان الفاظ کو زیادہ روانی اور زیادہ چستی کے ساتھ استعمال کر سکے، لیکن اس میں طرزِ احساس کا جو نیا پن ہے اس کا بدل نہ پختگی ہے نہ

روانی نہ چستی۔ یہ چیز ایسی ہے جس کا مشقِ سخن سے کوئی تعلق نہیں۔ اسے محنت اور ریاضت سے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ یہ کسی شاعر کو ملتی ہے تو خود بہ خود مل جاتی ہے ورنہ کسی قیمت پر نہیں ملتی۔ اسی میں اس کی اصل اہمیت کا راز پوشیدہ ہے۔

عالی کی شاعری میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ قابلِ قدر معلوم ہوتی ہے وہ طرزِ احساس کا یہی نیا پن ہے۔ یہ نیا پن اس وقت اور قیمتی معلوم ہونے لگتا ہے جب میں اس پر اردو کی غزل کی تین سو سالہ روایات کو پیش نظر رکھ کر غور کرتا ہوں اور دیکھتا ہوں کہ عالی کی غزل کا نیا پن، غزل کے لب و لہجہ، غزل کے طرزِ سخن، غزل کے مخصوص رموز و علائم کو چھوڑ کر نہیں بلکہ ان کی شدید پابندیوں کے درمیان پیدا ہوا ہے۔ بات کی مزید وضاحت کے لیے نئے غزل گویوں کے کلام سے دو ایک مثالیں پیش کرتا ہوں۔ غزل کا ایک نیا انداز وہ ہے جو مثلاً مجروح سلطان پوری کے کلام میں ملتا ہے:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی، دیش ہمارا ہو کے رہے گا
روس کا نو سنسار تو دیکھو دھرتی کا شر انکار تو دیکھو
ایک زمیں کیا، لال ابھی ہر ایک ستارا ہو کے رہے گا

--------

دشمن کی دوستی ہے اب اہلِ وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ

یہ اشعار موضوع کے اعتبار سے کتنے ہی اہم کیوں نہ ہوں لیکن ان میں غزلیہ شاعری کی روح نہیں ہے۔ یہ غزل کے اس مزاج سے لگا نہیں کھاتے جس کی تربیت ہمیں اردو غزل کی تین سو سالہ روایات سے حاصل ہوتی ہے۔ مجروح کی غزل کا نیا پن ''غزل'' سے بغاوت کر کے پیدا ہوا ہے۔ یہاں ہم جس تبدیلی سے دوچار ہوتے ہیں وہ طرزِ احساس کی تبدیلی نہیں موضوع کی تبدیلی ہے۔ اس تبدیلی کو ہم مستحسن قرار دے کر قبول کرتے ہیں یا نہیں، یہ اپنے اپنے مذاقِ سخن یا مذاقِ غزل پر منحصر ہے۔ میں نے یہ مثال اس لیے نہیں دی کہ عالی کے مقابلے میں مجروح کی غزل کو مطعون کروں۔ میرا مقصد صرف عالی کی غزل کے نئے پن کی نوعیت کو متعین کرنا ہے۔ مجروح کی غزل میں نیا پن اس لیے آیا ہے کہ انھوں نے غمِ عشق کو غمِ مزدور میں بدل دیا ہے۔ عالی نے غمِ عشق کو کسی اور غم سے نہیں بدلا، بلکہ عشق میں کیفیاتِ غم کو دوسروں کی کیفیاتِ غم سے ممیّز کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے عالی کی غزل کا نیا پن اپنی ماہیت اور نوعیت کے اعتبار سے مجروح اور ان تمام غزل گویوں کے نئے پن سے مختلف ہے جو اپنی غزل میں نیا انداز پیدا کرنے کے لیے صنفِ غزل کے مخصوص اصولوں اور غزل گوئی کی مخصوص

شرائط ہی سے بے نیاز ہو گئے ہیں۔

غزل میں ایک اور طرح کا نیا پن، ہمیں مثال کے طور پر عدؔم کے کلام میں ملتا ہے:

خرابات میں ہم کو لے جا رہے ہو
بڑا قیمتی ظلم فرما رہے ہو

--------

لوگ جو بادہ پی نہیں سکتے
وہ عدم کا کلام پیتے ہیں

اس کلام میں جو نیا پن ہے وہ غزل کے مخصوص لب و لہجے کی سطح کو بدل دینے سے پیدا ہوا ہے۔ ہم غزل میں جس شائستہ، مہذب، تربیت یافتہ لب و لہجے کے عادی ہیں یہاں ہمیں اس سے بالکل مختلف انداز سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ بات تو وہی کہی جارہی ہے جو اب سے پہلے بہتوں نے کہی ہے، مگر کہنے والے کے لب و لہجے نے اسے کچھ اور بنادیا ہے۔ چناں چہ عدم کی غزل کا نیا پن لب و لہجے کی تہذیبی سطح کے فرق سے پیدا ہوا ہے۔ اس کے برخلاف عالی اسی تہذیبی سطح پر بولتے نظر آتے ہیں جو غزل کی تین سو سالہ روایات نے قائم کی ہے۔ اس لیے عالی کی غزل کے نئے پن کو کلامِ عدم کی جدت طرازیوں کی مدد سے بھی نہیں سمجھ سکتے۔

غزل میں نیا انداز پیدا کرنے کی ایک اور کوشش ہمیں جدید تر شعرا کے کلام میں ملتی ہے:

اڑتے اڑتے آس کا پنچھی دور افق میں ڈوب گیا
روتے روتے بیٹھ گئی آواز کسی سودائی کی

--------

جس جیسی کا ذکر ہے تم سے دل کو اسی کی کھوج رہی
یوں تو ہمارے شہر میں اکثر میلا لگا ہے نگاروں کا

غزل کا یہ نیا پن نئے الفاظ کا مرہونِ منت ہے۔ یہ نئے الفاظ اتنے ہلکے پھلکے، اتنے رومانیت زدہ، غزل کے لب و لہجے، غزل کے ضبط اور ٹھہراؤ اور غزل کے روایتی آہنگ سے اتنے مختلف ہیں کہ انھیں پڑھ کر تربیت یافتہ ذہن کو دھکا لگتا ہے۔ یہ غزل میں فلمی گیت کا سا انداز پیدا کردیتے ہیں۔ ادبی رسالوں میں بار بار چھپنے کے باوجود اس قسم کی چیزیں شاعری میں شمار کیے جانے کے قابل نہیں۔ عالی کی غزل کے سلسلے میں ان کا ذکر بھی ایک ناخوش گوار بات ہے لیکن چوں کہ بعض ناقدانِ کرام اس قسم کے نئے پن کے بھی قائل ہیں اس لیے انتہائی کراہیت محسوس کرنے کے باوجود مجھے ان کا ذکر کرنا پڑا۔ بہرحال ان تمام مثالوں کا مقصود یہ تھا کہ عالی کی غزل کی تازگی اس کے نئے پن اور اس کی انفرادیت کو

سمجھا جا سکے۔ ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ عالی نے غزل کے مخصوص موضوعات کو نہیں چھوڑا، غزل کے لب و لہجے کی تہذیبی سطح کو نہیں بدلا، غزل میں نئے الفاظ داخل کرنے کی جدت نہیں فرمائی، اس کے باوجود عالی کی غزل میں نیا پن موجود ہے تو کیوں؟

عالی کا ایک مطلع میں پیش کر چکا ہوں:

عمر بھر بہ آسانی بارِ غم اٹھانے سے
ان پہ اعتبار آیا خود کو آزمانے سے

اعتبارِ محبوب کا موضوع غزل میں نیا نہیں، لیکن عالی کا نقطۂ نظر اور رویہ نیا ہے۔ عالی یہاں محبوب پر نکتہ چینی نہیں کرتے، اس کی باتوں کو شک کی نظر سے نہیں دیکھتے بلکہ اس کے رویے کو اپنے تجربات کی مدد سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ محبوب سے جذباتی رفاقت اور ذہنی ہم آہنگی کی یہ کوشش غزل کی روایات میں ایک نئی سی چیز ہے۔ یہ صحیح ہے کہ عالی اس کوشش میں تنہا نہیں —— محبوب پر اعتبار و اعتماد اور محبوب کی شخصیت سے ہم آہنگی کی یہ کوششیں ایک وسیع تر سماجی تبدیلی کا مظہر ہے۔ اس تبدیلی سے تخلیقی اثر قبول کرنے کی توفیق جن شعرا کو نصیب ہوئی ان میں فراقؔ کا پرعظمت نام سرِفہرست ہے۔ اس کے بعد نوجوان شعرا کا ایک گروہ سامنے آتا ہے جو اس روایت کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں۔

شاعری کی دنیا میں کوئی بڑی تبدیلی کسی ایک شخصیت کی کوششوں سے رونما نہیں ہوتی، خواہ وہ کتنی ہی بڑی شخصیت کیوں نہ ہو۔ چھوٹے بڑے شاعروں کی ایک نسل کی نسل کے دل جب ایک ساتھ دھڑکتے ہیں، فرقِ مراتب کے باوجود جب وہ اپنے عملی، ذہنی، جذباتی اور حسی تجربات میں ہم آہنگی اور وحدت دریافت کرتے ہیں اور اسے اپنے اشعار میں ڈھالتے ہیں تب کہیں ایک دور کا تخلیقی مزاج تعمیر ہوتا ہے۔ یہ ایک طرح کا اجتماعی عمل ہے۔ میرؔ کے ساتھ ہمیں دردؔ، اثرؔ، قائمؔ، تاباںؔ اور کئی دوسرے شاعروں کے نام نظر آتے ہیں جو اپنے مزاج میں، اپنے طرزِ احساس میں، زندگی کے متعلق اپنے رویے میں، ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ غالبؔ کے ساتھ بھی ہمیں کئی قابلِ ذکر ناموں کا ایک سلسلہ ملتا ہے اگر شیفتہؔ کے اوّل درجے کے اشعار غالبؔ کے دوم درجے میں ملا دیے جائیں تو دونوں میں زیادہ فرق نہیں ملے گا۔ آخر اس کے کیا معنی ہیں۔ کیا یہ سب میرؔ و غالب کے نقال تھے؟ کسی طرح بھی ان کی کوششوں کو اس لیے نظر انداز کیا جا سکتا ہے کہ ہمیں یہ کوششیں زیادہ تکمیل اور زیادہ کامیابی کے ساتھ میرؔ اور غالبؔ کے کلام میں مل جاتی ہیں۔

عالی کی غزل میں جو نیا طرزِ احساس ملتا ہے، عالی اس میں تنہا نہ سہی لیکن وہ شاعروں کے اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ضرور ہیں جس نے غزل کو ایک نیا مزاج دیا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

چھلک سکا ہے نہ اب تک جو اشکِ نیم شبی
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیرِ لبی
سخن میں تمکنت و ضبطِ شوق کے احکام
مگر نظر میں وہی شوخی و خطا طلبی

---------

کوئی نہیں کہ ہو اس وقت میں مرا دم ساز
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز
خزاں میں منظرِ گل درد ناک ہے لیکن
یہیں سے ہے مری رودادِ شوق کا آغاز
بہ ایں فسردہ دلی کیا غضب ہے اے عالیؔ!
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز

--------

عالیؔ تیری یاد رہے گی مدت تک دیوانوں میں
ایسے وحشی کم دیکھے جو رہ نہ سکے ویرانوں میں

عالی کی شاعری ابھی اپنی تکمیل کونہیں پہنچی اور اس کے امکانات ابھی پوری طرح بروئے کار نہیں آئے لیکن اس شاعری کو ایک نظر دیکھ کر اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اس کا مستقبل کتنا روشن اور تاب ناک ہے۔ دوست نوازی کے الزام کا خوف نہ ہوتا تو میں اس سے بڑا دعویٰ کرتا۔ پھر بھی پوری ذمہ داری کے ساتھ اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ نئے غزل گویوں میں عالی تنہا شاعر ہیں جن کی غزل میں بڑی بات ادا کرنے کی صلاحیت ہے۔ انھوں نے اپنے ساتھ کے دوسرے شاعروں کی طرح اپنی غزل کو جمالیات، نفسیات یا انقلابیات کے گوشے میں محدود نہیں کیا۔ وہ نکہتِ گل اور چاندنی سے، محبوب کے حسن اور بہار کی دل کشی سے، ذاتی تاثرات، محسوسات اور جذبات کی رعنائی اور زیبائی سے اتنے مسحور نہیں ہوئے کہ زندگی کے دوسرے مظاہر سے بے نیاز ہو جائیں۔ وہ جلوۂ صورت کے ساتھ ساتھ حسنِ معنی کو بھی فراموش نہیں کرتے۔ انھوں نے غنائیت کو قائم رکھنے کے لیے زندگی کے ان تجربات کو فراموش کرنے کی غلطی نہیں کی جو خواہ اتنے حسین نہ ہوں لیکن قوت، وسعت اور عمق کے لحاظ سے انتہائی اہم ہیں۔ عالی اپنی غزل میں زندگی کے تمام چھوٹے بڑے تجربات کو ان کی پوری معنویت کے ساتھ سمونا چاہتے ہیں اور ان کی اس کوشش کا ثبوت ان کی غزل کی زبان اور لب و لہجے سے ملتا ہے۔ اس زبان میں وہ نرمی اور نزاکت نہیں جو مثلاً ناصر کاظمی کی زبان میں ہے اور نہ اس کے

لب و لہجے میں وہ سرگوشی کی سی کیفیت ہے جو مثلاً فیض کی ''نقش فریادی'' کی نظموں میں ملتی ہے۔ عالی کی غزل نے زبان اور لب و لہجے میں اقبال کے طرزِ اظہار سے بڑا فیض حاصل کیا ہے اور اسی لیے اس میں وہ توانائی، قوتِ بیان اور اظہار کی وہ قدرت ملتی ہے جو حسی اور جذباتی تجربات کے ساتھ ساتھ ذہنی اور فکری مسائل کو بھی سنبھال سکتی ہے۔ عالی کی غزل کی زبان اور لب و لہجے کی اسی خصوصیت میں اس کی ترقی کے امکانات پوشیدہ ہیں۔ چند اشعار پیش کرتا ہوں۔ عالی کی غزل میں کس کس قسم کے تجربات کی کھپت ہوسکتی ہے، اس کا کچھ اندازہ ان اشعار سے ہو سکے گا:

ہم مٹ گئے اس حسرتِ آشفتہ کی خاطر
حالاں کہ وہ غارتِ گر جاں کچھ بھی نہیں ہے

---------

وہ آہِ نیم شبی ہو کہ گریۂ سحری
ہر ایک جذبۂ دل کا مآل بے اثری

---------

ادا نہیں ہے یہ ہے زندگی ان آنکھوں میں
بہت حسین، بہت مضطرب، بہت غم ناک

---------

نہ کوئی رنج اسیری نہ جذبۂ آزاد
تمام شورشِ اندیشہ ہائے بے بنیاد
ہر ایک گل کو ہے اس طرح اضطرابِ نمو
کہ جیسے اس کے نہ ہونے سے ہے چمن برباد

---------

مری نوائے محبت کبھی نہ پست نہ تیز
بس اک رچی ہوئی کیفیتِ الم انگیز
خوشا توازنِ فکر و نظر کہ اب مجھ کو
نہ زندگی کی تمنا نہ زندگی سے گریز

---------

کیا کیا رہی نشاطِ نظارہ اور آج کل
یہ بھی خبر نہیں وہ ملے تھے کہاں مجھے

جاں کاہ تھی کبھی جو تری کم توجہی
کیا بات ہے کہ آج نہ گزری گراں مجھے

حسن اور عشق کے معاملات میں غزل کی وسعت اور گہرائی کا پوچھنا ہی کیا۔ لیکن ایسے شاعر بہت کم ہیں جنھوں نے معاملاتِ حسن و عشق کے روایتی انداز سے ہٹ کر ان پر اپنے مخصوص تجربات کی روشنی میں نظر ڈالی ہو۔ یہاں بڑے شاعروں کا حوالہ بے محل ہوگا۔ میں ان لوگوں میں نہیں ہوں جو کسی کی تعریف پر آئیں تو پھر میر و غالب سے ادھر نہیں رکتے...... میرا اشارہ ان لوگوں کی طرف ہے جو اپنی عمر، اپنی شاعری کی عمر اور زمانے کے لحاظ سے عالی کے مقابلے اور موازنے میں آسکتے ہیں... مثال کے طور پر میں اپنا نام پیش کرتا ہوں۔ ویسے شاعر واعر تو میں کہاں کا ہوں لیکن چوں کہ عالی کے مقابلے میں کسی دوسرے کو لا کر اس کی تنقیص کرتے ہوئے ڈرتا ہوں اس لیے بچت کا پہلو اپنی مثال پیش کرنے ہی سے ہے۔ میں نے اب تک جو سو پچاس غزلیں کہی ہیں وہ تمام کی تمام عشقیہ انداز کی ہیں لیکن ان تمام غزلوں میں شاید ہی دو چار اشعار ایسے ہوں جن میں میرا اپنا تجربہ اپنی خالص صورت میں ڈھل سکا ہو۔ جب کبھی میں اپنے تجربات کو الفاظ میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہوں، میرے تجربے اور میرے بیان کے درمیان دوسروں کے تجربے حائل ہو جاتے ہیں۔ کسی شعر پر فراقؔ صاحب کی پرچھائیں پڑنے لگتی ہے، کسی پر یگانہ کی۔ کہیں حسرت درمیان میں آجاتے ہیں تو کہیں مصحفی۔ یہ تو خیر جدا جدا اشعار کی بات ہوئی۔ مجموعی حیثیت سے بھی میری غزل ان مخصوص رموز و علائم اور ان کے مقررہ اور معینہ مفہوم کی گرفت سے آزاد نہیں ہوسکتی جو اردو غزل میں تین ساڑھے تین سو برس سے استعمال ہو رہے ہیں۔ فراقؔ کی شاعری کی مدد سے میں نے ان سے آزاد ہونا چاہا تو خود فراقؔ صاحب میری غزل پر مسلط ہو کر رہ گئے ـــــ خیر تو ذکر یہ تھا کہ عالی نے حسن اور عشق کے معاملات میں اپنے مخصوص تجربات کو غزل کی عام روایات سے ٹکرا کر بھی دیکھا ہے اور دونوں کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھ کر دونوں کے فرق و امتیاز پر غور بھی کیا ہے۔ غزل کی عام روایات کو قبول کرنے اور غزل کی روایات کو اپنے تجربات کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے میں کیا فرق ہے، اسے میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ غزل میں محبوب کے ستم اور کرم کو آزمائش اور امتحان کہتے چلے آئے ہیں۔ میرا ایک شعر سنیے جس میں اس روایت کی پابندی کی گئی ہے:

ترا کرم کہ جسے ہم کرم ہی سمجھے تھے
سو وہ بھی ایک ترا طرزِ امتحاں نکلا

اس کے برخلاف عالی کا ایک شعر دیکھیے:

ترے کرم کو کرم ہی کہا ستم کو ستم
زہے خلوصِ تمنا کہ امتحاں نہ کہا

عالی کا یہ شعر میں جب کبھی پڑھتا ہوں یہ محسوس ہوتا ہے کہ چوٹ ہوگئی۔ فراق نے ایک شعر میں حسن اور عشق کی ہم آہنگی اور مانوسیت کا ذکر کرتے ہوئے روایات غزل کی تبدیلیوں کو بیان کیا ہے:

نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرق ناز و نیاز بھی
کہ جہاں ہے عشق برہنہ پا وہیں حسن خاک بسر بھی ہے

اور ایک شعر میں ناز و نیاز کے الفاظ پر اعتراض کیا ہے کہ یہ شاعر کے اپنے تجربات کا ساتھ نہیں دیتے:

حسن سر تا پا تمنا عشق سر تا سر غرور
اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں

حسن وعشق کے لیے تعلقات میں وفا جفا کے امتیازات کو بھی محلِ نظر؟:

وفا جفا کو بھول کر کر اہل دل کا فیصلہ

میں نے بھی اس نئے پہلو پر شعر گھڑنے کی کوشش کی لیکن صرف ایک شعر کہہ سکا اور وہ بھی کچھ مبہم قسم کا۔ کیوں کہ بعض اچھے خاصے سخن فہموں نے اسے متصوفانہ قسم کا مضمون سمجھا:

ترے سلوک کو سمجھا نہیں ہے دنیا نے
ابھی تو عام ہیں جود و کرم کے افسانے

لیکن عالی نے غزل کی صرف قدیم روایات پر نہیں بلکہ بعض جدید رموز و علائم پر بھی اپنے تجربات کی روشنی میں غور کیا ہے اور اپنے طرز احساس اور طرز فکر کے امتیاز کو نمایاں کیا ہے۔ ایک شعر تو آپ سن ہی چکے ہیں۔ اسی غزل کے دو تین شعر اور دیکھیے:

یہ احترام تغافل، یہ احتیاط تو دیکھ
کہ زندگی کو کبھی ہم نے رائگاں نہ کیا
ہمیں بھی ندرتِ اسلوب تھی عزیز مگر
انھیں جہاں ہی پکارا غمِ جہاں نہ کیا

اور یہ صرف ایک غزل کی بات نہیں عالی کے ہاں یہ احساس بہت عام ہے۔ غزل کی روایات کو قبول کر کے جو باتیں کہی جاتی ہیں ان میں اور عالی کے اپنے تجربات میں بڑا فرق ہے۔ چناں چہ ان کی اکثر غزلوں میں اس قسم کے اشعار آجاتے ہیں۔

غزل کے شکوے، غزل کے معاملات جدا ہیں
مری ہی طرح سے تو بھی وفا شعار ہے آجا

---------

ہزار روپ نرالے بھرے بیانوں نے
مگر رہے وہی قصے سنے سنائے ہوئے

---------

اللہ رے یہ پرسشِ حالات شاعری
جب ہم نہ تھے تو آپ کو کس کا خیال تھا

عالی کی شاعری پر یہ مختصر سا مضمون میرے تمام خیالات کو ظاہر نہیں کرتا ابھی میں نے دوہوں اور نظموں کا تو ذکر ہی نہیں کیا۔ جو عالی کی تخلیقات شعری کا ایک نہایت اہم جزو ہیں لیکن جناب اختر الانصاری اکبر آبادی مضمون لینے کے لیے سر پر کھڑے ہیں اور ان کا کاتب ان پر مسلط ہے۔ خیر ''مے باقی و ماہتاب باقیست''۔

(ماہانہ ''مشرب'' کراچی، اگست ۵۴ء)

○

# پرستش برق کی افسوس حاصل کا

ایک محفل میں کچھ شاعر اور ادیب، کچھ افسر اور نیم افسر قسم کے لوگ بیٹھے ہوئے تھے۔ باتوں باتوں میں نہ جانے کیسے عالی کا ذکر نکل آیا۔ دیوانہ را ہوئے بس است، یہاں سب کے سب فرازنے تھے۔ مگر عالی کے مقابلے پر سب دیوانے بن گئے۔ موضوعِ سخن ہاتھ آیا تو سب نے مشقِ سخن شروع کر دی۔ مصرع موزوں ہوا ہو یا نہ ہوا ہو، گرہ ہر ایک نے لگائی۔ ایک صاحب ضرورت سے کچھ زیادہ رنگِ سودا پر چلے اور تضحیکِ روزگار کے پردے میں تضحیکِ عالی پر اتر آئے۔ میرا عالی سے ''نظرے خوش گزرے'' کا واسطہ اور سرِ راہ وہ بھی گاہے گاہے کی ملاقات ہے اس لیے یہ تو نہ کہوں گا کہ غیرتِ دوستی نے جوش مارا۔ البتہ ایک آدمی کو مفت پیٹھ پیچھے ہدفِ ملامت بنتے دیکھ کر کچھ تکلیف سی ہوئی۔ میں نے ''سودائی صاحب'' کو مخاطب کر کے کہا، ''جناب اگر آپ جیسے لوگ سرتاپا سونا بن جائیں اور عالی مٹ مٹا کر راکھ بھی ہو جائے تو اس کی راکھ بھی آپ کے سونے سے بہتر ہوگی اور زیادہ اخلاقی باتیں نہ کیجیے، حسد اور کمینگی لاکھ آوازیں بدل کر بولے، پہچاننے والے اسے پہچان لیتے ہیں۔'' بس سناٹا ہو گیا۔ لوگوں کو ناگوار تو گزرا ہوگا مگر کوئی بولا نہیں۔ بعد میں، میں کافی دیر تک سوچتا رہا کہ مجھے عالی کی حمایت کی ایسی کیا ضرورت تھی۔ لوگ عالی کو برا بھلا کہتے ہیں تو مجھے کیا مطلب۔ میں نہ ابنِ انشا ہوں نہ شوکت صدیقی اور سچی بات یہ ہے کہ بیسیوں باتوں پر خود بھی عالی کو ہزاروں بار برا کہتا ہوں۔ پھر اس وقت کی بات مجھے ناگوار کیوں گزری؟ یہ مضمون ایک طرح سے اسی سوال کے جواب کی تلاش میں لکھ رہا ہوں۔

ایک بات تو سامنے کی ہے۔ چھبیس ستائیس سال پہلے میرا عالی سے کچھ اس قسم کا تعلق تھا

جسے دوستی کہہ سکتے ہیں۔ ہفتے عشرے میں دو ایک ملاقاتیں ہو جاتی تھیں۔ شاید کچھ خطوط بازی بھی رہی۔ اس وقت عالی وہ نہیں تھا جو وہ اب ہے۔ اچھے معنوں میں بھی اور برے معنوں میں بھی۔ یوں نواب لوہارو کا بیٹا وہ اس وقت بھی تھا اور مرزائی کی وہ شان جو عسکری صاحب کو اس کی پوری شاعری میں نظر آئی، اس وقت اس میں کچھ زیادہ ہی تھی، کم نہیں تھی۔ شعر وہ تب بھی کہتا تھا اور غزلیں، دوہے، گیت سب میں طبع آزمائی کرتا تھا اور بہ قولِ خود اپنے سو فی صدی شعر نہیں تو بہتر فی صدی ''ٹیٹوے'' سے دوسروں میں نمایاں ہو جاتا۔ مگر دلی میں نواب کہلانے اور گلاب سونگھنے کی جو روایت خود اس کی زبانی دوسروں تک پہنچی کراچی میں اس کی شان ''شجرے کی ساکھ'' کے سوا اور کسی چیز میں نظر نہیں آئی۔ یہاں تو وہ شہر کے ایک منھ پھٹ، سر پھرے اور گستاخ نوجوان کی شہرت رکھتا تھا جو کسی بھی وقت کسی کی بھی بے عزتی کر سکتا تھا اور فقرے باز ایسا کہ فقرہ سوجھ جائے تو چاہے جان چلی جائے مگر کیا مجال جو منہ پر آئی ہوئی بات رک جائے۔ بڑے بڑے لوگوں کو دیکھا کہ اس سے ڈرتے بھی تھے اور چمکارنے کی کوشش بھی کرتے رہتے تھے۔ مگر وہ ایسا بلائے بے درماں تھا کہ نہ زور و زر سے قابو میں آتا تھا نہ زاری سے۔ کراچی واردات و حادثات کا شہر ہے۔ یہاں روز اتنے شگوفے کھلتے ہیں اور اتنی بہاریں لٹتی ہیں کہ آج کی بات کل کسی کو یاد نہیں رہتی۔ مگر زمانہ گزرنے اور عالی کے بدلنے کے باوجود ایسے نہ جانے کتنے واقعات ابھی بہت سے لوگوں کو یاد ہوں گے جب اس نے کسی افسر کی پگڑی اچھال دی یا کسی گوہر کی آبرو پر پانی پھیر دیا۔ حلقۂ اربابِ ذوق، انجمن ترقی پسند مصنفین، اردو مرکز، اردو مجلس، کراچی میں جتنی ادبی نشستیں ہوئیں عالی ان سب میں شریک ہوتا تھا اور چونکھی لڑتا تھا۔ ان دنوں میں بہار کالونی میں رہتا تھا اور عسکری صاحب کی خواہش پر ہر ہفتے ایک چھوٹا سا مشاعرہ کیا کرتا تھا۔ اس میں عسکری صاحب کی بہ طورِ خاص فرمائش پر عالی بھی شریک ہوا کرتا اور اس کے بقول دن دن بھر شاعری کی ''کتائی'' ہوتی۔ عالی، شجاع احمد زیبا، جمال پانی پتی، اطہر نفیس، ڈاکٹر اعظم کریوی اور کبھی کبھی تابش دہلوی صاحب (اور کئی نام یاد نہیں) سب ایک جگہ جمع ہو کر گاتے بجاتے۔ مجھے سب سے زیادہ خوشی اس بات کی تھی کہ عالی کی جو پسندیدگی بلکہ شیفتگی میرے دل میں پیدا ہو گئی تھی اس کی سند عسکری صاحب نے بھی دے دی تھی اور خود عسکری صاحب کی پسندیدگی بعد میں ان کا وہ دیباچہ بن کر لوگوں کے سامنے آئی جو ''غزلیں دوہے گیت'' کے پرانے اور نئے دونوں ایڈیشنوں میں شامل ہے۔ دوست اچھے برے، ہر آدمی کے ہوتے ہیں اور دوستی کے اسباب کا تجزیہ یا نفسیات والوں کا کام ہے یا کاروبار والوں کا۔ لیکن اس کی بہت سی ایسی باتیں مجھے یاد آتی ہیں جو شاید میرے سوا کسی کو معلوم نہ ہوں۔ ایک زمانے میں وہ اکثر مجھے لے کر کافی ہاؤس میں بیٹھا کرتا تھا۔ یہاں ایک لڑکا اخبار بیچنے آتا تھا، بہت معصوم سا اور ذہین بچہ تھا۔ پتا نہیں اب کہاں ہوگا۔ عالی اس سے اخبار لیتا

اور اس کے گھر کی ایک ایک تفصیل اس سے پوچھا کرتا تھا۔ آج گھر میں کیا پکا تھا، ماں کی طبیعت کیسی ہے، چھوٹی بہن نے کیا کھایا تھا، تم اسکول پڑھنے گئے تھے یا نہیں... وہ بچہ دیر دیر تک عالی کو اپنی باتیں سنایا کرتا اور عالی اتنی دلچسپی سے سنتا جیسے اس کے اپنے گھر کی بات ہو رہی ہو اور جب وہ جانے لگتا تو شاید ہی کوئی ملاقات ہوئی ہو جس میں عالی نے اسے دس پانچ روپے نہ دیے ہوں۔ پہلے تو میں نے اسے اتفاق سمجھا۔ مگر بعد میں اندازہ ہوا کہ عالی صرف اس بچے کے لیے کافی ہاؤس میں آ کر بیٹھا کرتا تھا۔ ایسی چھوٹی چھوٹی باتیں، جب ان میں تصنع اور دکھاوے کا شائبہ بھی نہ ہو، دل پر کتنی بری طرح اثر کرتی ہیں۔ عالی کے سی ایس پی بننے کے بعد ایک طویل زمانہ ایسا بھی گزرا جب عالی سے مہینوں ملاقات نہیں ہوئی۔ ایک روز بھابی میرے گھر آئیں۔ میں نے عالی کی مصروفیتوں کے بارے میں پوچھا۔ کہنے لگیں، کیوں کیا تم سے ملاقات نہیں ہوئی۔ پھر بولیں۔ وہ تو روز یہ کہہ کر جاتے ہیں کہ سلیم کے یہاں جا رہا ہوں۔ میں کچھ سمجھ کر ہنسا اور چپ ہو گیا۔ بھابی بھی کچھ سمجھ گئیں۔ مگر اس بات سے الگ میرے احساس میں کچھ ایسے لگا جیسے عالی نے نہ ملنے کے سارے وقفوں کو ملاقاتوں کا ایک سلسلہ بنا دیا ہے۔

آدمی کی مٹی کتنی کم زور ہوتی ہے اور کیسی چھوٹی چھوٹی باتیں اسے متاثر کرتی ہیں۔ اب سوچتا ہوں تو ان میں سے کوئی بات بھی ایسی نہیں ہے جو عالی سے میرے تعلقِ خاطر کی توجیہ کر سکے۔ ایسی باتیں بہت سے لوگوں کے ساتھ پیش آتی ہیں اور زمانے کی دھول میں دب دبا کر گم ہو جاتی ہیں۔ ایک مرتبہ عالی مجھ سے اپنی ایک مداح خاتون کا ذکر کر رہا تھا۔ کہنے لگا، ''وہ میری شاعری پر عاشق ہو گئی ہے۔'' میں نے کہا، عالی! اگر اسے تم سے بہتر شاعر مل گیا تو؟ عالی نے فوراً جواب دیا، ''ہاں یار: اسی لیے تو میں اس سے کہتا ہوں کہ عشقِ صفات سے گزرو عشقِ ذات پیدا کرو۔'' پتا نہیں عالی کی اس مداح خاتون نے عالی کے اس مطالبے پر دھیان دیا یا نہیں لیکن عالی کی بات کی مدد سے میں اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ ہر گہرے تعلق کی بنیاد صفات کے علاوہ کچھ نہ کچھ ذات پر ضرور ہوتی ہے۔ اب یہ کون بتائے کہ ذات میں وہ کیا تھا جو صفات میں ظاہر ہوا اور وہ کیا تھا جو صفات سے ماورا رہ گیا۔ بہرحال عالی سے جو تعلق مجھے محسوس ہوتا ہے وہ نہ اس وجہ سے ہے کہ وہ افسر ہے نہ اس وجہ سے کہ وہ شاعر ہے۔ افسری اس کی وجہ ہوتی تو ایک زمانہ تھا جب وہ افسر نہیں تھا اور میرا دوست تھا۔ افسر بننے کے بعد تو میری اس کی دوستی کرشن سداما کا قصہ بن گئی ہے کہ کبھی دو چار سال میں پرانی لہر آ جاتی ہے تو وہ راج سنگھاسن سے اتر کر میری پوٹلی میں بندھے ہوئے چنے کھانے آ جاتا ہے۔ رہ گئی شاعری تو ایک زمانے میں اس نے شاعری کو بارہ پتھر دور چھوڑ دیا تھا اور شاعروں کو پھکڑ چیڑ قناتی اور نہ جانے کیا کیا کہا کرتا تھا اور پھر شاعری میں اس نے ایسا کون سا تیر مارا کہ دوسروں پر اسے ترجیح دی

جا سکے۔ میری اور عالی کی دوستی یا جو کچھ بھی یہ ہے، اس کی وجہ عالی کی اخلاقی صفات بھی نہیں ہیں۔ اخلاقی اعتبار سے تو عالی پر ہزار حملے کیے جاتے ہیں اور دوست اور دشمن جب نکتہ چینی پر آتے ہیں تو عالی کو نہ جانے کیا کیا کہتے ہیں مع میرے۔ لیکن عالی کی ایسی ساری کم زوریوں اور کوتاہیوں کے باوجود عالی میں کوئی ایسی چیز ہے کہ دل بے اختیار اس کی طرف کھنچتا ہے۔ شاید یوں ہے کہ اس کی فطرت کا خمیر کسی دوسری چیز سے بنا ہے۔ شاید اس میں جوہری طور پر کوئی بات ایسی ہے جو اسے دوسروں سے مختلف بناتی ہے۔ وہ اپنی ساخت کی کوالٹی میں ایک بہترین چیز ہے۔ جس طرح کھوٹ میں ملا ہوا سونا، سونا ہی رہتا ہے اور ملمعے کی کوئی چیز اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی، اسی طرح عالی اپنی ذات میں کوئی ایسی چیز ہے جسے میں بیان کر سکوں یا نہ کر سکوں، لیکن وہ مجھے بہت قیمتی، دوسروں سے بہت مختلف اور بنفسہٖ قابلِ قدر انسان معلوم ہوتا ہے۔

اب عالی کے خمیر کی بات چھڑی ہے تو مجھے تھوڑی سی نفسیات بگھار لینے دیجیے۔ مجھے عالی کی شخصیت میں ہمیشہ ایک شدید پیکار کا احساس ہوتا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے اس کی شخصیت کے مختلف اجزا اُسے مختلف سمتوں میں کھینچ رہے ہیں۔ اور کبھی یہ کھنچاؤ اتنا شدید ہوتا ہے کہ مجھے ڈر لگنے لگتا ہے کہ کہیں تضاد و تخالف کی بجلیوں کی زد میں آ کر عالی جل کر راکھ نہ ہو جائے۔ جوں جوں وقت گزرتا گیا مجھے عالی کی شخصیت میں تین عناصر نمایاں طور پر نظر آنے لگے۔ اس میں ایک عنصر نواب لوہارو کا ہے، دوسرا غالب کا اور تیسرا جو اس کی موجودہ زندگی میں بہت دب گیا ہے... خواجہ میر درد کا۔ نواب لوہارو سے اسے اقتدار کی خواہش اور قوت کے آگے جھکنے اور جھکانے کا رجحان ملا۔ غالب سے شہرتِ عام کی تمنا اور اپنے تجربات کو دیکھنے، سمجھنے اور ہضم کرنے کی وہ صلاحیت ملی جو غالب میں آشوبِ آگہی بن گئی اور عالی میں ایک ایسی خود آگاہی جس کی وجہ سے وہ اپنی ہر کیفیتِ نفس کا گہرے سے گہرا تجزیہ کر سکتا ہے اور خواجہ میر درد سے ایک ایسی فقیری جو شانِ کج کلاہی رکھتی ہے اور بادشاہوں تک سے کہہ سکتی ہے کہ پاؤں سمیٹ کر بیٹھو۔ عالی کی شخصیت میں جو کھینچ تان اور تصادم کی کیفیت پائی جاتی ہے وہ ان ہی تین عناصر کی پیدا کردہ ہے۔ پانی پت کے میدان میں بہت سی لڑائیاں ہوئیں مگر عالی کی شخصیات میں ایک چھوٹا سا پانی پت ہے جس پر عالی کو کبھی کربلا کا دھوکا ہوتا ہے، کبھی ویت نام اور کبھی کوریا کا۔ مگر دراصل یہ ایک چھوٹی موٹی جنگِ اقتدار ہے جس میں خواجہ میر درد اور غالب دونوں نواب لوہارو سے ہار جاتے ہیں۔ عالی کی ابتدائی زندگی جن حالات سے دوچار تھی، ان میں خواجہ میر درد کی شانِ استغنا عالی کے بہت کام آئی۔ عالی اس دور میں جب نوکر شاہی کے بااقتدار نمائندوں سے لڑتا جھگڑتا نظر آتا تھا تو عالی کے پردے میں خواجہ میر درد بولتے تھے۔ لیکن چوں کہ عالی میں غالب بھی موجود تھا اس لیے وہ خواجہ میر درد کی آنکھ بچا کر شہرت، دولت اور مال و

متاعِ دنیوی کی طرف دیکھتا رہتا تھا۔ پھر بھی غالبؔ اور دردؔ میں شاعری مشترک تھی۔ اس لیے حالی کو گمان گزرا تھا کہ وہ غالب کی آگ میں جل رہا ہے۔ رفتہ رفتہ نواب لوہارو تجمل حسین خاں کی عیش کی تلاش میں حالی کے غالبؔ اور دردؔ پر غلبہ حاصل کرتے گئے اور اس کے ساتھ ہی حالی اس راستے پر تیزی سے آگے بڑھتا گیا جہاں شاعری اس کے لیے لاحاصل اور ابدیت بہ ذریعہ گلڈ وافسری اس کی زندگی کا حاصل بنتی چلی گئی۔

میرے نزدیک حالی کی شخصیت کے یہی تین عناصر ہیں اور یقیناً بہت بڑے عناصر۔ حالی ان عناصر کی پیکار میں ہیزم بن کر آگ کی طرح دھڑادھڑ جلتا رہا۔ حالی چاہتا تو مصلحت اور بزدلی سے کام لے کر اپنی شخصیت کے ان تضادات میں ایک ایسا صلح نامہ لکھوا سکتا تھا جس کی شرائط ہمیشہ تیسرے درجے کے اخلاق پرستوں اور مصلحانہ مزاج رکھنے والے نکتہ چینوں کو اچھی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن حالی نے دنیا سے کتنے ہی سمجھوتے کیوں نہ کیے ہوں، اپنی شخصیت کے متضاد عناصر کے درمیان کوئی سمجھوتا نہیں کرایا۔ اس نے اپنے آپ کو خود اپنی ہی بجلیوں کی زد پر کھلا چھوڑ دیا اور اپنے آپ کو خود اپنی ہی پیکار کا میدان کارزار بنالیا۔ یار لوگوں نے کہا، حالی بگڑ گیا ہے مگر خرابی تو خود حالی کی تعمیر ہی میں مضمر تھی۔ اگر وہ خراب نہ ہوتا تو وہ سب کچھ ہوتا، حالی نہ ہوتا۔ آدمی تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ''ہاں'' کہنے والے۔ ''نہیں'' کہنے والے اور ہاں اور نہیں دونوں کے درمیان کوئی فیصلہ نہ کر سکنے والے۔ آدمیوں کی یہ تیسری قسم زندگی کو ہمیشہ ایک بزدلانہ سمجھوتے کی شکل میں دیکھتی ہے اور انسانوں کی بہت بڑی اکثریت ہمیشہ اسی طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ اپنی فطرت کے عمیق مطالبات سے آنکھیں چرا کر ہمیشہ چھوٹی چھوٹی اخلاقی پناہ گاہوں میں یا سماجی عافیت پسندی کے حصاروں میں زندگی گزارتے ہیں۔ ''نہیں'' کہنے والے عظیم فیصلے کرتے ہیں اور اپنی شخصیت کے چھوٹے بڑے پیمانوں کے مطابق تاریخ میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ حالی ان لوگوں میں ہے جو اپنی روح اور نفس کے تقاضوں سے نہ آنکھیں چرا سکتے ہیں نہ ان کے جان لیوا مطالبات کو جھٹلا سکتے ہیں اور نہ انھیں ٹھکرا کر ''نہیں'' کہنے کی قوت حاصل کر سکتے ہیں۔ حالی ان لوگوں میں ہے جو انھیں ''ہاں'' کہتے ہیں۔ ایک چھوٹی موٹی ''ہاں'' حالی نے بھی کہی ہے۔ ''ہاں'' میں ایسا ہوں۔ مجھے ایسا ہی ہونا چاہیے اور اب دنیا جو جی چاہے کہے۔''

حالی نے اپنی فطرت کو ''ہاں'' کہا ہے اور اس طرح خود آگاہی اور خود اثباتی کی ایک منزل طے کی ہے۔ لوگ کہتے ہیں وہ جاہ پسند ہے۔ اچھا تو پھر کیا۔ لوگ کہتے ہیں وہ دنیا کے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ اچھا تو پھر کیا۔ لوگ کہتے ہیں وہ مصلحت اندیش اور سمجھوتے باز ہے۔ اچھا تو پھر کیا۔ لوگ کہتے ہیں وہ زمانہ ساز اور موقع پرست ہے۔ اچھا تو پھر کیا۔ کیا جاہ پرستی، دنیا طلبی، مصلحت اندیشی اور موقع

پرستی انسانوں میں پائی نہیں جاتی اور ذرا اپنے ضمیروں اور دلوں کا جائزہ لیجیے، کیا ہم سب میں ایک ایسا ہی انسان موجود نہیں ہے۔ پھر اپنے آپ کو یہ دھوکا نہ دیجیے کہ عالی ایسا ہے اور ہم ایسے نہیں ہیں۔ ہم بھی ایسے ہی ہیں۔ مگر ہاں اور نہیں کے درمیان لٹکے ہوئے، اور ہم میں اور عالی میں یہ فرق ہے کہ عالی جانتا ہے کہ وہ کیا ہے اور ہم نہیں جانتے یا جانتے ہیں مگر ہمیں اس کے اثبات کا موقع نہیں ملتا یا موقع ملتا ہے اور ہمت نہیں ہوتی یا ہمت بھی کرتے ہیں تو صلاحیت جواب دے جاتی ہے۔ عالی میں خود آگاہی اور خود اثباتی کی قوت اس کے تمام ہم عمروں اور ہم عصروں سے زیادہ ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کا سفر ابھی بہت مختصر اور اس کی منزل ابھی چھوٹی ہے۔ وہ نہ تجمل حسین خاں ہے کہ عیش کا استعارہ بنے، نہ غالب ہے کہ عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ کہلائے، نہ خواجہ میر درد ہے کہ دستِ قدرت بن کر خرابیِ عالم کو سمیٹنے کی کوشش کرے۔ چھوٹا موٹا عالی ہے اور اپنا ایک الگ چمن سجائے ہوئے چھٹ بھیوں اور نو دولتیوں کے درمیان اس زندگی کی تعمیر میں مصروف ہے جو آگ سے بنی ہے اور برق کی پرستش کر کے حاصل کا افسوس کرنا اس کا مقصد ہے۔

(رسالہ ''سیپ'' کراچی۔ شمارہ نمبر ۳۱)

○

# خطرناک شاعر

یادش بخیر، ایک زمانہ تھا جب مرزا جمیل الدین عالی شاعر غزل گو" دوہا نویس" ہوا کرتے تھے اور بہ قول خود اپنی پھنیچر غزلیں، اپنے بے حد دل کش ترنم میں پڑھا کرتے تھے۔ خوش گلوئی ایسی کہ" شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو" کا عالم تھا اور صورت ایسی موہنی پائی تھی کہ طبقۂ اناث و ذکور کی قید نہیں، جو دیکھتا تھا دل تھام کر رہ جاتا تھا۔ گرمیِ حسن اور نرمیِ آواز کے ساتھ گرمیِ کلام کا یہ حال کہ چقماق زبان سے شعلے جھڑتے تھے اور غیروں کے خس و خاشاک تو کیا خزینۂ قلب و جاں میں آگ لگاتے تھے۔ کراچی میں تو یہ حال تھا۔ معلوم نہیں دلی کا پانی پاکستان بننے سے پہلے کیا کیفیت رہی ہوگی۔ خود انھیں کی روایت ہے کہ وہاں سرخ گلاب سونگھتے تھے اور نواب کہلاتے تھے۔ کراچی نو دولتیوں اور چھٹ بھیوں کا شہر ہے۔ یہاں شجروں کی ساکھ، کچھ زیادہ نہیں چلتی اور جن کے آبا و اجداد کا پیشہ سپہ گری ہو انھیں بھی پونے ڈیوڑھے کے حساب سے چوکس رہنا پڑتا ہے۔ چناں چہ عالی کو بہت جلد معلوم ہو گیا کہ مرزائی برطرف، اس شہرِ غدار میں شاعرانہ انا کی دیوار عہدہ و منصب کے بغیر پائدار نہیں ہوگی۔ نواب زادہ ان کے خون میں پہلے سے موجود تھا۔ اب یہ احساس جو بڑھا تو حلقۂ احباب میں صاف صاف کہنے لگے کہ نواب زادوں کے لیے ذلت ہے کار قافیہ بندی۔ ہمارے بھائی گلزار احمد جمال پانی پتی اور برخوردار شمیم احمد سلمہ طول عمرہ کہ عالی کو بلبلِ خوش نوا سمجھتے تھے انھیں جب شاعری کے خلاف برملا تبرا پڑھتے دیکھتے تو سخت گھبراتے اور مجھ سے آ کر کہا کرتے کہ دیکھیے عالی بھائی کو کیا ہوا ہے۔ میں جانتا تھا کہ عالی کو کچھ نہیں ہوا۔ نواب زادے کی خودی بیدار ہو رہی ہے اور کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا ہو رہا ہے۔ پھر خدا کا کرنا یوں ہوا کہ عالی سی ایس پی ہو گئے

اور اپنے صاحبِ سیف وقلم بزرگوں کی تصویریں جھاڑ پونچھ کر اپنے دیوان خانے میں سجانے لگے اور جھٹ بھیے شاعروں اور نودولتیے افسروں نے برا مانا کہ لیجیے عالی بھی تجمل حسین بننے کے خواب دیکھنے لگے ہیں۔

تجمل حسین خاں غالب کی بھی کم زوری ہے اور عالی کے لیے بھی اک مستقل دھمکی یا ترغیب ثابت ہوئے۔ اس فرق کے ساتھ کہ غالب نے ان کے حوالے سے بیان کی وسعت طلب کی تھی اس لیے شاعر ہی تھے اور شاعر ہی رہ گئے۔ عالی نے بیان کی وسعت پر مکان کی وسعت کو ترجیح دی اور جب موقع آیا تو ''غزلیں، دوہے، گیت'' کو لپیٹ کر اور محمد حسن عسکری صاحب کی توقعات کو ٹھینگا دکھا کر اس وادی کی طرف چل نکلے کہ دراں خضر را عصا خفت است۔ اردو شاعری میں ایک صاحب نظیر اکبرآبادی ہو گزرے ہیں کہ ''گھوڑے زین سنہری کے اور ہاتھی لال عماری کے'' دیکھ کر مرعوب نہ ہوتے تھے اور ہر سکھی بنجارے کو ''سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا'' کہہ کر ڈراتے تھے۔ ہم نے عالی کی نئی کھیپ تیار دیکھی تو ''کلیاتِ نظیر'' بغل میں مار کر عالی کو بنجارہ نامہ سنانے پہنچے اور صاف کہا کہ ''میاں سردار عبدالرب نشتر کو دیکھو۔ تمھارا تخلص عالی ہے۔ جس راہ پر تم چلے ہو اس میں یہ بھی ایک دن نشتر بن کر رہ جائے گا۔'' برادرم محمود ریاض کا بیان ہے کہ ''عالی کی گفتگو کا یہی اسلوب ہے کہ کتنی بھی سامنے کی بات ہو وہ زمان و مکاں کی گتھیوں میں الجھ جاتے ہیں۔'' سو ہم نے بھی عالی کو ان گتھیوں میں الجھا پایا۔ زماں کی کم مکاں کی زیادہ۔ بولے، ''تمھیں معلوم ہے بڑا شاعر کون بنتا ہے؟'' میں نے کہا، ''آپ ہی فرمائیے۔'' ارشاد ہوا ''بڑا شاعر وہ ہوتا ہے جس کی خواہشیں اور خواب بڑے ہوتے ہیں۔ وہ چاہتا ہے کہ دنیا کا سارا اقتدار اس کے پاس ہو۔ ساری دولت اس کے پاس ہو اور ہاں ساری عورتیں اس کے پاس ہوں۔ وہ جوش کی طرح کہتا ہے۔ کونین کو فقیر کی جھولی میں ڈال دے یا پھر غالب کی طرح دونوں جہاں لے کر بھی طنز کرتا ہے، یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں۔ ہم نے کہا، ''عالی جی! غالب اور جوش کو دونوں جہاں کی نعمتوں میں سے جو کچھ ملا وہ ہمیں بھی معلوم ہے۔ بڑا شاعر وہ بنتا ہے جو چاہے تو یہ سب کچھ، مگر بے عملی کا بہانہ بنا کر یا تقدیر کا شکوہ کر کے یہ سب کچھ حاصل کرنے کی بجائے شعر کہتا رہے۔ تمھارا راستہ غالب اور جوش کی بجائے سکندر و دارا وغیرہ کی طرف جاتا معلوم ہوتا ہے۔'' عالی کو غصہ آ گیا، بولے، ''چپڑ قناتی پن کی باتیں مت کرو۔ اچھا تمھارا دل کیا چاہتا ہے۔'' میں نے کہا، ''تم جب سکندرِ اعظم بن جاؤ تو مجھ میں اتنی قوت ہونی چاہیے کہ میں تم سے کہوں کہ ذرا دھوپ چھوڑ کر کھڑے ہو جاؤ۔'' عالی کا سکندرِ اعظم میرے چھوٹے موٹے دیو جانس کلبی کو دیکھ کر بھڑک گیا اور اس وقت سے عالی نے مجھے جہانگیر روڈ کا بقراط اور سنک کہنا شروع کر دیا۔ خیر، کراچی کا ایک چپڑ قناتی جھٹ بھیا غزل گو تو میں بھی ہوں۔ میں نے بھی عالی کے خلاف

خوب دل کا بخار نکالا اور جب عالی ابدیت کے اپنے خود ساختہ معیار کی تلاش میں گلڈ کے راستے ایوب خاں تک پہنچے تو بھائی طفیل احمد جمالی مرحوم کو ڈھا کا فون کرنا پڑا کہ تمھارا دوست نما دشمن سلیم احمد تم پر ''قحبہ چوں پیر شود پیشہ کند دلالی'' کی پھبتی کس رہا ہے۔ عالی کی عالی ظرفی تھی شہ کا مصاحب ہونے کے باوجود مجھے توپ دم کرنے کی بجائے کہا تو یہ کہا کہ ہر چہ از دوست می رسد نیکوست۔

بات یوں نہیں ہے کہ میں یا کوئی اور بہت اچھا آدمی ہے اور عالی کوئی بہت برا آدمی ہے اور پھر عالی برا بھی ہوگا تو کیا اتنا کہ گلستان شاعری کا ہر ''چڑکوا'' اس کے مقابلے پر ''چوں چوں'' کرے اور بستان ادب کی ہر ''کلچڑی گنجی'' عالی کے حضور میں نوا سنجی کرتی پائی جائے۔ موقع ملنے پر اخلاقیات سب بگھار لیتے ہیں اور تنقید کرتے وقت اپنی ہلدی پھٹکری کوئی نہیں دیکھتا، سب یہی چاہتے ہیں کہ رنگ چوکھا آئے لیکن حسد اور کمینگی لاکھ آوازیں بدل کر بولے جاننے والے پہچان لیتے ہیں کہ عالی کی تنقید کے پردے میں نہ جانے کیا کیا احساسِ کم تری بول رہا ہے۔ عالی کا قصور صرف اتنا ہے کہ شاعر تھا۔ ورنہ افسروں کی ذات اور ابن الوقتوں کی اوقات نہ عالی پر ختم ہے اور نہ ایسا ہے کہ عالی کے سوا شہر میں اور کوئی قاتل ہی نہ رہا ہو۔ بہرحال عالی کی ذات یا ''بدذات'' میرا موضوع نہیں۔ یہ اُس کے دوستوں کا کام ہے، اس موضوع پر ابنِ انشا اور شوکت صدیقی گفتگو کریں تو اچھا ہے۔ میں تو یہ مضمون عالی کی مدد سے اپنے زمانے کے ایک مخصوص تجربے کو سمجھنے کے لیے لکھ رہا ہوں۔ یہ کیا بات ہے کہ ہمارے زمانے میں شاعری یا نو میٹھے برس کے خوابوں میں الجھ کر رہ جاتی ہے یا پھر اکثر شاعر کچھ دن اچھا خاصا شعر کہنے کے بعد یا تو چپ ہی ہو جاتے ہیں یا پھر اپنے آپ کو دہرانے لگتے ہیں یا ایک احساسِ کم تری اور حد درجہ تلخی کا شکار ہو کر شاعری اور شاعرانہ زندگی ہی کو کچھ تحقیر کی نظر سے دیکھنے لگتے ہیں اور شاعری چھوڑ کر یا کم کر کے یا سانپ کے منہ کی چھچھوندر سمجھ کر کسی اور دھندے میں لگ جاتے ہیں؟ حفیظ سے ناصر تک، ناصر سے عالی تک، عالی سے ساقی فاروقی تک یہ سوال ہمیشہ میرا پیچھا کرتا ہے اور افسوس ہے کہ اس کا صحیح جواب مجھے معلوم نہیں۔

خیر، صحیح جواب کا میں نے ٹھیکا بھی نہیں اٹھایا۔ میرا کام تو اتنا ہے کہ جو سوال میرے ذہن میں پیدا ہوا ہے اس پر الٹا سیدھا کچھ سوچنے کی کوشش کرتا رہوں۔

حفیظ ہوشیار پوری مرحوم پر ایک مضمون لکھتے ہوئے میں نے لکھا تھا، ان کی ذات اور شاعری کا المیہ ان کے ''ترکِ محبت'' کے تصور میں پوشیدہ ہے۔ حفیظ صاحب عشق اور شاعری کو زندگی سے چھوٹی چیز سمجھتے تھے اور زندگی ہر ایک کے یہاں اقبال کی طرح جاوداں، پیہم رواں، ہردم جواں نہیں ہوتی۔ اکثر اس کے معنی چھوٹی یا بڑی نوکری اور دو وقت کی روٹی کے ہوتے ہیں۔ ترقی پسند نظریات ہمارے یہاں ویسے ہی عام نہیں ہوئے۔ چناں چہ حفیظ صاحب کی زندگی ان کے فلسفیانہ

ذوق کے باوجود ''تصوریت'' کی نفی کا شکار ہوگئی اور وہ تمام عمر اچھے شاعر سے زیادہ 'اچھے افسر یا بہ قول اپنے ''اچھے آدمی'' بننے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کی شاعری ویسے بھی ''زیرِلب'' کی شاعری تھی۔ زندگی یا نوکری سے ٹکرا کر ان میں کچھ زیرِلب کہنے کا بھی حوصلہ نہیں رہا۔ مارے باندھے، داخلی تقاضوں سے مجبور ہو کر کچھ تھوڑا بہت کہا بھی تو اس کے مجموعے کی شکل میں شائع ہونے تک چڑیاں چگ گئیں کھیت والا معاملہ ہو چکا تھا۔ اسی طرح ناصر پر ایک مختصر سا مضمون لکھتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا کہ یہ زندہ حساس شاعر اپنے زمانے کے نظامِ زر کا شکار ہوگیا اور لطف یہ ہے کہ ساری زندگی اس سے لڑنے کے باوجود اسے اپنے اس حقیقی دشمن کا پتا نہ چلا اور جب آخر عمر میں اس نے اپنے اس دشمن کو پہچانا تو وہ اس کے حملوں سے زخمی ہو کر میو ہسپتال پہنچ چکا تھا۔ ساقی فاروقی جب تک کراچی میں رہا، سی ایس پی کا فارم بھرنے کی خواہش اس کی شاعری سے ٹکرا کر اسے لہولہان کرتی رہی اور پھر نہ جانے کوہِ ندا کی طرح وہ کون سی آواز سن کر لندن کی طرف دوڑا اور اب سنا ہے کہ دس دس ہزار کی مسہریاں خریدتا پھرتا ہے۔ اب اگر آپ چاہیں تو میں اپنی اردو شاعری اور تنقید کا ایک گھسا پٹا لفظ استعمال کروں۔ کیا یہ کہنا صحیح ہوگا کہ ان شاعروں میں غمِ روزگار اور غمِ عشق کی کش مکش تھی۔ جس میں کسی نہ کسی طرح غمِ روزگار غالب آگیا۔ یعنی بہ قولِ فیض:

تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

یا بہ قولِ غالب:

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی

اچھا اب اگر ہمارے سوال کی صورت درست ہے تو آیئے اسے معاشرتی تاریخ کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کریں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں حالی پہلا آدمی تھا جسے احساس ہوا تھا کہ معاشرے میں شاعری ''کارِ بے کاراں'' سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ یہ احساس غالبؔ کو بھی ہوا تھا مگر اس کے یہاں اس کی حیثیت ایک ''خیالِ گزراں'' کی ہے جب کہ حالی کے یہاں یہ احساس اتنا مستقل ہے کہ حالی کی پوری شخصیت اور شاعری کو متاثر کرتا ہے۔ حالی اس احساس سے اتنا بیزار ہوا کہ اس نے شاعری ترک کرنے کا ارادہ کرلیا۔ لیکن ایک سچے عاشق اور سچے شاعر کا ایک المیہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اس کے ترکِ محبت کے خواب پورے نہیں ہوتے۔ شاعری حالی کے لیے سانپ کے منہ کی چھچھوندر بن گئی۔ وہ اسے چھوڑنا چاہتا تھا مگر کافر منہ کو ایسی لگی تھی کہ اس کا چھٹنا محال ہی نظر آتا تھا۔ چور چوری سے جائے ہیرا پھیری سے نہیں جاتا۔ حالی کے یہاں اس کش مکش کا نتیجہ یہ نکلا کہ انھوں نے عشقیہ شاعری ترک کر کے افادی اور قومی شاعری کی ابتدا کی۔ حالی کے بعد اقبال کے یہاں بھی ہم اس کش مکش کو انھیں تفصیلات کے ساتھ دوبارہ دیکھتے ہیں۔ وہ بھی ترکِ شاعری کے ارادے کے

بعد ''سوئے قطاری کشم ناقۂ بے زمام را'' تک پہنچ جاتے ہیں۔ افادی اور مقصدی شاعری ترقی پسندوں نے بھی کی ہے مگر ان میں اور حالی اور اقبال میں فرق یہ ہے کہ ترقی پسندوں کے یہاں ایسی کسی کش مکش کا سراغ نہیں ملتا۔ اس لیے ان کی شاعری ایک سچے سوال کا جھوٹا جواب ہے۔ اس مسئلے کی باقی تفصیلات میرے مضمون ''حالی سے لامساوی انسان تک'' میں دیکھیے۔

بہرحال ان مثالوں سے میں یہ نتیجہ نکالتا ہوں کہ غالب کے بعد ہمارے شعور میں کچھ ایسی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ کوئی سچا شاعر اس وقت تک سیدھے سبھاؤ سے شاعری نہیں کرسکتا جب تک وہ غم عشق اور غم روزگار کے اس جان لیوا سوال سے دوچار ہوکر اس کی کش مکش سے گزرنے کا تجربہ نہ کرے۔ اب عالی کے یہاں اس کش مکش کی کیا صورت ہے، یہ ہمارے دیکھنے کی چیز ہے۔

(یہ عشق میر نہیں، زندگی ہے غالب کی) غم روزگار اور غم عشق کی کش مکش کا تجربہ عالی کے یہاں ''عشق میر'' اور ''زندگی غالب''، کے تقابل کی صورت میں نظر آتا ہے۔ عالی نے اپنی شاعری کے پہلے ہی دور میں ہمیں اپنے بنیادی مسائل کے بارے میں تین باتیں بتادی تھیں۔ (۱) غزل میں اسلوب تازہ کی تلاش (رہی تلاش کہ اسلوب تازہ سے تجھے لکھوں) (۲) تجمل حسین خاں بننے کی حسرت (مرا بھی نام تجمل حسین خاں ہوتا) اور (۳) زندگی غالب کو اپنی زندگی بنا کر اس کو اپنے شاعرانہ تجربات کا موضوع بنانے کی خواہش۔ اس کے ساتھ ہی عالی نے ہمیں یہ بھی بتایا کہ اس کے تجربات یہ مخصوص شکل کیوں اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ عالی ایک حد درجہ خود آگاہ شخص ہے۔ وہ آنکھ بند کر کے نہ عشق کرسکتا ہے نہ شعر کہہ سکتا ہے۔ عشق میں اس کا تجربہ انا کے پیچاک میں الجھا ہوا تھا (رہے سب اس کی شراب نگاہ کے قائل۔ سمجھ سکا نہ کوئی میرا راز تشنہ لبی) وہ اپنی غزلوں میں بار بار اپنا اور محبوب کا تقابل کرتا نظر آتا ہے اور ایک بار اس نتیجے تک پہنچ جاتا ہے کہ اس کا عشق خود اس کی اپنی فطرت آشفتہ کے اظہار کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ حالاں کہ وہ غارت گر جاں کچھ بھی نہیں ہے۔ پھر عشق کا یہ تجربہ بھی اسے زندگی کے کسی مرحلے پر چھوڑ جاتا ہے اور اب اسے دنیا اور دنیا کے کام اپنی تمام اہمیتوں کے ساتھ یاد آنے لگتے ہیں:

کچھ نہ تھا یاد بجز کار محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

عالی نے اپنے تجربے کی اس نوعیت کو یقیناً بڑی دلیری سے قبول کیا اور بعض ایسی باتوں کا اعتراف کیا جنھیں تسلیم کرنے میں بڑے بڑوں کا پتا پانی ہوجائے۔ لیکن میں ''غزلیں، دوہے، گیت'' میں اس کی کئی غزلیں آپ کو یاد دلاؤں گا جن میں وہ اپنے عشق اور اپنے شعر کا تقابل دوسروں سے کرتا نظر آتا ہے اور تلخی سے دوسروں کے جھوٹے تجربات پر نشتر زنی کرتا ہے۔ مثلاً وہ غزل جس کا شعر ہے:

ترے کرم کو کرم ہی کہا ستم کو ستم
زہے خلوص تمنا کہ امتحاں نہ کہا

عالی کی خود آگاہی کی وجہ سے اس کی شاعری میں کچھ خوبیاں بھی پیدا ہوئیں اور کچھ خامیاں بھی۔ خوبی تو یہ پیدا ہوئی کہ اپنے ہم عصروں اور ہم عمروں میں عالی واحد شاعر ہے جس کے اشعار بہ قول عسکری ''ہمارے دماغ کو بھی چھیڑتے ہیں۔'' عالی ناصر کا بہت قائل ہے اور اب تو شاید اسے اپنا استاد قسم کی چیز بھی سمجھنے لگا ہے۔ لیکن ناصر، عالی سے زیادہ خوب صورت اور حساس شاعر ہونے کے باوجود دماغی قوت سے محروم ہے۔ اس کے پاس وفورِ جذبات اور نزاکتِ احساس عالی سے کہیں زیادہ ہے۔ لیکن عالی کی طرح وہ اپنے تجربات کو اپنی ذات سے باہر جا کر دیکھنے کی قوت نہیں رکھتا اور نہ عالی کی طرح اس میں صلاحیت ہے کہ وہ انھیں ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر یا ایک دوسرے سے ٹکرا کر دیکھ سکے۔ لیکن عالی کی یہی خوبی ایک معنی میں اس کی خرابی بھی ہے۔ وہ خود آگاہی حاصل کرنے کے لیے اپنے جذبات اور احساسات کا اتنا تجزیہ کرتا ہے کہ وہ وفور اور شدت میں تبدیل ہی نہیں ہونے پاتے۔ پھر یہ تجزیہ اسے جن نتائج پر پہنچاتا ہے وہ بھی نہ عشق کے لیے سازگار ہیں نہ شاعری کے لیے:

تجزیۂ احساس پہ ہر غم حوصلۂ مجروح ملا

ہمارے زمانے کی اکثر اچھی اور خوب صورت شاعری ایک ''معصوم بے خبری'' سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسی نعمت ہے جس سے عالی قطعی طور پر محروم ہے۔ وہ ہر وقت اپنے اندر اور باہر دیکھتا رہتا ہے اور دیکھنا بھی کیسا؟ وہ جس کا اظہار اس نے اپنے گیت ''آنکھیں دیکھتی رہ جاتی ہیں'' میں کیا ہے۔

عالی کی زندگی اور شاعری، عشق اور غیر عشق یا ''عشقِ میرؔ'' اور ''زندگیِ غالبؔ'' کی کش مکش کی ایک الم ناک داستان ہے۔ اپنے اپنے رنگ میں حفیظ، ناصر اور ساقی کے یہاں بھی ہمیں یہی کش مکش ملتی ہے۔ ناصر کے یہاں کش مکش کا احساس دوسروں کی نسبت کم ہے۔ حفیظ کے یہاں ناصر سے زیادہ مگر ساقی سے کم اور عالی کے یہاں سب سے زیادہ۔ لیکن ناصر کا امتیاز یہ ہے کہ جتنی کچھ بھی کش مکش اس کے یہاں پائی جاتی ہے اس میں اس کا فیصلہ ہمیشہ عشق اور شاعری کے حق میں ہوتا ہے۔ چناں چہ اپنے دور کے اپنے سے چھوٹے اور بڑے شاعروں میں اس کی شاعری کا اعتبار بھی سب سے زیادہ ہے اور یوں اپنی نسل کی شاعرانہ نمائندگی کا حق بھی اسے سب سے زیادہ پہنچتا ہے۔ چناں چہ ناصر ہمارے زمانے میں شاعرانہ زندگی کی ایک چھوٹی موٹی علامت بن گیا ہے۔ ناصر کے برعکس حفیظ، عالی اور ساقی دوسری طرف زیادہ ڈنڈی مارتے ہیں اور اپنے اس غیر شاعرانہ فیصلے کا

عذاب اور ثواب زیادہ وصول کرتے ہیں۔ ان سب کی دنیاوی زندگی ناصر سے بہتر ہے اور شاعرانہ زندگی ناصر سے کم۔ لیکن عالی، حفیظ اور ساقی سے اس لیے مختلف ہے کہ اس کے یہ دونوں سینئر اور جونیئر ساتھی ''غیر عشق'' کا خواب عالی سے چھوٹا دیکھتے ہیں۔ ان کے یہاں ''زندگیِ غالب'' کی تفسیر ایک چھوٹی موٹی افسری اور کچھ پیسا کمانے کا معاملہ ہے۔ جب کہ عالی کنوارا جسم اور کنواری آتما سے لے کر دوست، عزت، شہرت اور اقتدار کے نئے نئے اوتار مانگتا رہتا ہے۔ ان اوتاروں کی پوجا میں عالی اپنے سارے چھوٹے بڑے رفیقوں سے زیادہ تیز اور دور تک دوڑا۔ عالی کی ابتدائی زندگی سے اس کی اب تک کی دوڑ پر نظر ڈالیے تو افلاس زدہ نواب زادگی، معمولی کلرکی، انکم ٹیکس افسری، گلڈ کی تاسیس، انجمن ترقیِ اردو کی معتمدیت، نیشنل پریس ٹرسٹ کی عہدہ داری، عالمی سیر و سیاحت اور نیشنل بینک کے منصبِ عالی تک کئی مرحلے دکھائی دیتے ہیں۔ اس نے ایوب خاں کی حمایت میں ''نئی کرن'' لکھی، قدرت اللہ شہاب کی مصاحبت کی جن لوگوں کو گالیاں دیتا تھا انھیں سر کہہ کر پکارا۔ سرکاروں اور درباروں کا قصیدہ خواں مشہور ہوا۔ سازش، خوشامد اور بے ضمیری کے طعنے سہے۔ مسرور انور کے گیتوں اور نغموں پر للچایا اور ہر مرحلے پر آگے ہی بڑھتا پایا گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ حاصل طلبی کی اس دوڑ میں معراج محمد خاں تک سے بازی نہ لے جاسکا کہ وزارت اور سفارت اب تک اس کے قبضے میں نہ آسکے۔ ایک دفعہ میں نے اس کی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھا تو کہنے لگا: ''سلیم خاں! میرا جسم جواب دے گیا ہے۔ اب زیادہ تیز دوڑا نہیں جاتا۔'' بہرحال ساری خواہشیں تو نپولین کی بھی پوری نہیں ہوئیں۔ بہ حیثیتِ مجموعی اسے ناکام نہیں کہا جاسکتا۔ یہ تھی وہ زندگیِ غالب جس کے مقابلے میں سارے شاعر اسے ہیچ اور ساری شاعری لاحاصل نظر آتی تھی۔ کون کہہ سکتا ہے کہ اس نے اچھا کیا یا برا۔ لیکن میں اسے ایک بات کی داد ضرور دوں گا کہ اس نے اپنی روح اور نفس کے تقاضوں کو پہچانا اور اس میں اتنی ہمت تھی کہ ان پر لبیک کہتا اور پھر یہ صلاحیت بھی کہ انھیں پورا کرسکتا۔ اس نے خود کو دھوکے میں نہیں رکھا۔ نہ دوسروں کو دھوکا دیا، اور کبھی اپنی نا آسودہ انا کی دہائی دیتا، کبھی اپنے معصوم بچوں کا نام لیتا اور کبھی تلاشِ ابدیت کے جھوٹے سچے نعرے لگاتا دوڑتا چلا گیا۔ یوں اس کی خود آگاہی میں بھی اضافہ ہوا اور جہاں آگاہی میں بھی اور یہ انھیں دو باتوں کا فیض ہے کہ وہ اپنے نکتہ چینوں کو اتنے اطمینان سے جواب دے سکتا ہے کہ:

(الف) ایک غریب اکیلا پاپی کس کس سے شرمائے

اور

(ب) یہ تو بتا تری کو بتا رانی دیس کے کیا کام آئی۔

پہلے پہلو کی تفصیلات اس کی ذاتی زندگی سے پھیل کر اس کے پورے طبقے کی نمائندگی

کرتی ہیں۔ یہاں وہ نوکرشاہی کا ایک فرد ہوتے ہوئے اس کی کھوکھلی اور بے ضمیر زندگی پر طنز کرتا نظر آتا ہے اور ساتھ ہی اپنی شاعرانہ زندگی پر افتخار اور ندامت کے بہت سے پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس موضوع کی غزلیں اور دوہے آپ کو ''پاکستان کتھا'' اور ''الجیریا بانی'' میں کثرت سے ملیں گے۔ دوسرے پہلو کی جزئیات بھی ''لاحاصل'' میں ڈھونڈنے سے جا بہ جا مل جائیں گی۔ لیکن اس احساس کی اصل پیداوار اس کا دوسرا مجموعہ ''جیوے جیوے پاکستان'' ہے۔ جس میں عالی کی رانی عالی کے نزدیک دیس کے کام آتی نظر آتی ہے۔ سنا ہے کہ اس نے ''جیوے جیوے پاکستان'' کی منظومات کو اپنے دوسرے مجموعے ''لاحاصل'' میں اس لیے شامل نہیں کیا کہ وہ قومی خدمت کے اس اہم کام کو ''لاحاصل'' کہنے کی جسارت نہیں کرسکتا تھا۔ بہرحال ضمیر کی خلش کے علاوہ ''لاحاصل'' میں جو دوسرا عنصر ابھر کر سامنے آیا ہے وہ ایک نئی طرح کا اخلاق اور سماجی مزاج ہے جو ترقی پسندوں کی یاد دلانے کے باوجود ان سے کچھ مختلف طور پر عالی کے نئے موضوعاتِ شاعری اور پیچیدہ تر تجرباتِ زندگی کا سراغ دیتا ہے۔ بہ حیثیتِ مجموعی ''لاحاصل'' کی شاعری ''غزلیں، دوہے، گیت'' میں پختہ ہوتے ہوئے مزاج کی اگلی منزل معلوم ہوتی ہے اور بعض جگہ اس میں ایک نئی خوب صورتی اور سچائی ابھر آئی ہے۔ غزلیں زیادہ تر پھیکی اور اتری ہوئی ہیں خاص طور پر وہ جو ناصر کے رنگ میں لکھی گئی ہیں لیکن بعض غزلوں میں اس کی پرانی غزل گوئی کا رنگ نئے تجربات سے ہم آہنگ ہو کر بڑی خوب صورتی سے ابھر آیا ہے۔ اس کے علاوہ دوہوں میں عالی کے پچھلے دوہوں کی نسبت کئی نئی جہات کا اضافہ ہوا ہے۔ سب سے زیادہ اہم بات یہ کہ ایسی زندگی سے گزرنے اور دوست دشمن ہر ایک سے ہر طرح کی بات سننے کے باوجود عالی کا یہ ایمان ابھی تازہ ہے کہ سچا بول اور جھوٹی کویتا چھپائے سے نہیں چھپ سکتی۔ میں نے عالی کی زندگی اور شاعری دونوں کو اسی مضمون میں دوست نہیں، دشمن کی نظر سے دیکھا ہے۔ لیکن میں یہ اعتراف کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اس مجموعے میں کئی مقامات ایسے آئے جہاں میں پلکوں پر آنسوؤں کی تھرتھری کو ضبط نہیں کرسکا۔ کبھی کبھی وہ احساس کے ایسے نازک تار کو چھیڑ دیتا ہے کہ اس کے تجربات حساس پڑھنے والے کے پورے وجود کو ہلا دیتے ہیں۔

ذاتی شاعری، عشقیہ شاعری، نفسیاتی صداقتوں کی شاعری، وہ شاعری جس میں انسان کی ذات ہزار پردوں میں بھی چھپ کر بے نقاب ہوجاتی ہے، عالی کے نزدیک لاحاصل ہے۔ لیکن اپنی قومی شاعری کو عالی اپنی زندگی کا حاصل سمجھتے ہیں۔ بے اختیار حالؔی کی یاد آتی ہے۔ حالؔی اور اقبالؔ بھی اسی منزل سے گزرے اور یوں اس سوال کا جو ہم نے ابتدا میں اٹھایا تھا، سو برس میں شاعروں کی تقریباً تمام نسلوں نے (بہ استثنائے چند) ایک ہی جواب دیا کہ شاعری غمِ عشق کی منزل سے نکل کر غمِ دوراں کی منزل میں داخل ہوگئی ہے اور قومی خدمت یا سماجی افادیت کے بغیر شاعری کے کوئی معنی نہیں

ہیں۔ شاعری کے بھی اور زندگی کے بھی۔ عالی کا بھی یہی جواب ہے۔ لیکن پھر یہ کیا بات ہے کہ حالؔی اور اقبالؔ کی شاعری افادی اور مقصدی ہونے کے باوجود شاعری ہے اور عالی کی قومی شاعری، شاعری اور قوم دونوں کے ساتھ ایک فلمی قسم کا مذاق۔ گو عالی اس مذاق میں اتنا سنجیدہ ہے کہ حالؔی اور اقبالؔ بھی نہ ہوں گے۔ خیر حالؔی اور اقبالؔ تو بڑی چیز ہیں، عالی تو ترقی پسندوں تک بھی نہیں پہنچ سکے۔ ایسا کیوں ہوا؟ میرے خیال میں یہ ہمارے ساتھ عالی کے بھی سوچنے کی بات ہے۔

میں نے اس مضمون میں کئی جگہ عالی کا اس کے ہم عصروں اور ہم عمروں سے تقابل کیا ہے۔ اس معاملے میں ایک آخری بات جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ عالی اپنی زندگی کے متنوع تجربات کی کثرت کے اعتبار سے اپنے وقت کے تمام شاعروں سے بڑھا ہوا ہے۔ اس کی زندگی کثیر الجہات اور کثیر الواردات ہے۔ اس نے زندگی کے بہت سے نشیب و فراز دیکھے ہیں اور بے شمار روح فرسا اور جاں گداز مرحلوں سے گزرا ہے اور اچھے برے، پست و بلند، شریف اور کمینے ہر طرح کے تجربات سے دوچار ہوا ہے۔ پھر وہ صرف احساس کا آدمی نہیں! ذہن کا آدمی بھی ہے۔ وہ محسوس کرنے کے ساتھ سوچنا بھی جانتا ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے اس نے مختلف اسالیب آزمائے ہیں اور کئی طرح کے طرز کلام پر قابو پایا ہے۔ یہ سب باتیں اس کے لیے نیک فال کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ چاہے تو ان سے بڑا کام لے سکتا ہے۔ ان معنوں میں، میں اس کو اپنے زمانے کا سب سے خطرناک شاعر سمجھتا ہوں۔ وہ اگر اپنی شاعری میں اپنی زندگی کو سچا آئینہ دکھا سکا تو اس کے ہم عصروں کی شہرت خطرے میں پڑ سکتی ہے۔ لیکن اس کے لیے شاید عالی کو اپنی زندگی ہی کے برابر اپنی شاعری کا بھی احترام کرنا پڑے گا اور مرزا جمیل الدین کے ساتھ اپنے عالی کو بھی اتنی اہمیت دینی پڑے گی۔ بڑی شاعری، بڑی زندگی اور بڑے فن کا مجموعہ ہوتی ہے اور فن اور فنی زندگی کے سچے احترام کے بغیر آدمی ادیبوں اور شاعروں کا کلب تو بنا سکتا ہے، بڑا ادیب اور شاعر نہیں بن سکتا۔ عالی میں اس قسم کا کوئی امکان ہے، یہ تو میں نہیں جانتا لیکن یہ ضرور چاہتا ہوں کہ کاش وہ اپنے تجمل حسین کے ساتھ اپنے غالبؔ کی بھی تھوڑی سی عزت کر سکے۔

(رسالہ ''سیپ'' کراچی۔ شمارہ نمبر ۳۱)

○

# ''ضربِ کلیم'' ـــــ فلسفہ یا شاعری

اقبال کے اردو کلام میں ''ضربِ کلیم'' واحد مجموعہ ہے جس پر ان کے مداح اور معترض دونوں متفق ہیں کہ یہ شاعری نہیں ہے۔ مداح اسے شاعری سے بلند قرار دیتے ہیں اور معترض شاعری سے خارج، بات ایک ہی ہے۔ صرف ناک کو آگے پیچھے سے پکڑنے کا فرق ہے۔ لیکن اس آگے پیچھے کے فرق کا نتیجہ عموماً یہ نکلتا ہے کہ اقبال کے سادہ لوح مداح بالآخر خود شاعری کو گالیاں دینے لگتے ہیں۔ یہ عقیدت کی انتہا ہے۔ ظاہر ہے شاعری کا ایک طالب علم اس عقیدت کا احترام تو کرسکتا ہے مگر اس کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ البتہ ''ضربِ کلیم'' کے معترضوں سے تفصیلی بات کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ کیوں کہ ظرف کی کوتاہی کے باوجود ان کا پیمانہ بہرحال شاعری ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ''ضربِ کلیم'' میں مجرد خیالات پیش کیے گئے اور مجرد خیالات سے شاعری نہیں پیدا ہوتی۔ ایک نسبتاً جدید تر طبقہ جو ابھی تازہ تازہ ''جدیدیت'' پر ایمان لایا ہے، ''ضربِ کلیم'' کے شاعری نہ ہونے کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ اس میں امیجری نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ایک قابلِ ذکر گروہ (تعداد کے اعتبار سے) ایسے لوگوں کا ہے جو ''ضربِ کلیم'' کو اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتا کہ وہ خشک ہے اور اس میں تغزل نہیں پایا جاتا۔ قبل اس کے کہ میں ''ضربِ کلیم'' کی شاعری پر اپنی طرف سے کچھ کہوں، ضروری سمجھتا ہوں کہ ان خیالات کی حقیقت پر معروضیت کے ساتھ غور کرلیا جائے۔

''ضربِ کلیم'' کو اقبال نے عصرِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ قرار دیا ہے اور مغربی تہذیب کے مرکزی تصورات پر کڑی تنقید کی ہے۔ جہاں تک تنقید کا تعلق ہے، وہ غلط بھی ہوسکتی ہے اور صحیح بھی۔ لیکن اعلانِ جنگ کی ترکیب بجائے خود کسی مجرد خیال کو نہیں بلکہ جذبے کو ظاہر کرتی ہے اور

جذبہ بھی گھٹا ہوا یا ڈھکا چھپا نہیں بلکہ ایسا جذبہ جو اپنے اثبات سے کسی طرح بھی خائف نہیں ہے۔ اب سرورق کو پلٹیے اور فہرستِ مضامین سے نظموں کے چند عنوانات دیکھیے۔ 'تن بہ تقدیر'، 'ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام'، 'مسلمان کا زوال'، 'شکر و شکایت'، 'افرنگ زدہ'، 'شکست'، 'قم باذن اللہ'۔ کیا یہ ایسی نظموں کے عنوانات ہو سکتے ہیں جن میں صرف مجرد خیال پیش کیا گیا ہو؟ ''ضربِ کلیم'' کے پہلے صفحے پر فرماں روائے بھوپال کے نام جو انتساب درج ہے اس کا پہلا شعر ملاحظہ کیجیے:

زمانہ با امم ایشیا چہ کرد و کند
کسے نہ بود کہ ایں داستان فرد خواند

یہ ''کسے نہ بود'' کا ٹکڑا دیکھا آپ نے۔ کیا یہ مجرد خیال ہے؟ اس کے بعد ''تمہید'' پر نظر ڈالیے:

عطا ہوا خس و خاشاکِ ایشیا مجھ کو
کہ میرے شعلے میں ہے سرکشی و بے باکی

''ضربِ کلیم'' میں خیال کی شاعری ضرور ہے مگر مجرد خیال کی نہیں۔ خیال میں ہر جگہ جذبہ ملا ہوا ہے اور اس گہرائی تک اترا ہوا ہے کہ ایک بالکل نئے لب و لہجے کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ لب و لہجہ نہ صرف اقبال کے کلام میں بلکہ پوری اردو شاعری میں نیا ہے۔ اس میں نہ دہلوی اسکول کی یک رخی اور بے تہ الم ناکی ہے، نہ لکھنؤ کے جذباتی اسکول کی رقت خیز منمناہٹ۔ غالب کے لب و لہجے کی طرح یہ بھی بڑا خود اعتماد اور خود آگاہ لب و لہجہ ہے۔ محکم، پر وقار اور پر قوت۔ لیکن غالب کے ہاں یہ خصوصیت صرف اپنی شخصیت کے احساس سے پیدا ہوئی ہے۔ غالب کی آواز کے تمام رنگ ذاتی ہیں اور اس کے تمام امکانات اس وقت بروئے کار آتے ہیں جب وہ اپنی شخصیت کو اپنے کم سواد زمانے سے ٹکرا کر دیکھتے ہیں:

ہر چہ در گفتار فخر تست آں ننگ من است

مومن نے اپنے محبوب کے بارے میں کہا تھا:

شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

غالب کی آواز سچ مچ ایک لپکتے ہوئے شعلے کی طرح ہے۔ اس کے مقابلے پر ''ضربِ کلیم'' میں اقبال کے احساسِ ذات کا اظہار دیکھیے:

ترا گناہ ہے اقبال مجلس آرائی
اگرچہ تو ہے مثالِ زمانہ کم پیوند
جو کوکنار کے خوگر تھے ان غریبوں کو
تری نوا نے دیا ذوقِ جذبہ ہائے بلند

تڑپ رہے ہیں فضا ہائے نیلگوں کے لیے
وہ پرشکستہ کہ صحنِ چمن میں تھے خورسند

تری سزا ہے نوائے سحر سے محرومی
مقامِ شوق و سرور و نظر سے محرومی

ذکر تو سزا کا ہے مگر اس سزا پر اقبال کو کتنا ناز ہے اور کس نرمی، محبت اور جذباتی نظم وضبط کے ساتھ اپنی شخصیت کی اہمیت اور اپنے کام کی عظمت کا احساس دلایا ہے۔ پھر آخری شعر کے ہلکے سے طنزیہ انداز کو دیکھیے جس نے محرومی پر بے پناہ ناز کی کیفیت کو اور بھرپور کر دیا ہے۔

''ضربِ کلیم'' میں اقبال کے لب و لہجے کی ایک نمایاں خصوصیت ایک خاص قسم کی طنزیہ کیفیت ہے جو اشعار کی تہ میں ایک محسوس مگر غیر مرئی برقی رو کی طرح دوڑی ہوئی ہے۔ ''ضربِ کلیم'' سے پہلے اردو شاعری میں اس کی کوئی نظیر کم از کم مجھے تو نظر نہیں آتی۔ سودا کا طنز کھانڈے کا وار ہے کہ بھنڈارا کھول دیتا ہے

اک مسخرہ یہ کہتا ہے کوا حلال ہے

اکبر نے طنز کے فن کو اس کمال پر پہنچایا کہ خود اقبال نے اپنی ابتدائی شاعری میں ان کی پیروی کی اور اتنے خلوص کے ساتھ کہ اپنی شاعری کے ارتقائی مدارج دکھانے کے لیے اس پر شرمائے بغیر اسے اپنے پہلے مجموعۂ کلام میں شائع کیا۔ لیکن اکبر اور اکبری اقبال دونوں کا طنز اس وقت کے نمایاں معاشرتی تضادات کا سہارا لے کر اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے:

ان کی بیوی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

(اکبر)

ہم مشرق کے مسکینوں کا دل مغرب میں جا اٹکا ہے
واں کنٹر سب بلوری ہیں یاں ایک پرانا مٹکا ہے

(اقبال)

لیکن ''ضربِ کلیم'' میں اقبال کا طنز اتنا لطیف ہے کہ اسے لہجے کی اندرونی تہوں میں جاری وساری محسوس تو کیا جاسکتا ہے مگر الفاظ کی گرفت میں نہیں لایا جاسکتا۔ انتخاب کی کوئی کوشش کیے بغیر میں چند اشعار پیش کرتا ہوں:

اقبال کو شک اس کی شرافت میں نہیں ہے
ہر ملتِ مظلوم کا یورپ ہے خریدار

--------

معلوم کسے ہند کی تقدیر کہ اب تک
بے چارہ کسی تاج کا تابندہ نگیں ہے

--------

کیا زمانے سے نرالا ہے مسولینی کا جرم
بے محل بگڑا ہے معصومانِ یورپ کا مزاج

--------

علم میں دولت بھی ہے قدرت بھی ہے لذت بھی ہے
ایک مشکل ہے کہ ہاتھ آتا نہیں اپنا سراغ

''ضربِ کلیم'' کی نوے فی صدی نظموں میں اندرونی طنز کی یہی کیفیت ہے جو شاید اپنی لطافت اور باریکی کی وجہ سے ان لوگوں کو نظر نہیں آتی جو ''ضربِ کلیم'' کو مجرد خیال کی شاعری کہتے ہیں۔ پھر ذرا طنز کے موضوعات تو دیکھیے۔ اقبال کا طنز، سودا اور غالب کے طنز کی طرح شخصیت اور ماحول کے ٹکرانے سے نہیں پیدا ہوتا ہے بلکہ تہذیبوں کے تصادم سے۔ اور اکبر و اقبال کے طنز کا فرق یہ ہے کہ اکبر تہذیبی مظاہر کو ٹکراتے ہیں اور اقبال تہذیبوں کے مرکزی تصورات کو۔ پھر اکبر کی طرح اقبال کا طنز ایک ہاری ہوئی تہذیب کا طنز نہیں ہے بلکہ ایک ایسی قوت کا جو حریف کی اندرونی کم زوری کو بھانپ گئی ہے اور اس کے ظاہری طمطراق اور اکڑ تکڑ پر خود اعتادی کے ساتھ مسکرا سکتی ہے۔ ''ضربِ کلیم'' سے پہلے خود اقبال کی شاعری میں یہ عنصر قریب قریب ناپید ہے۔ مجھے اس وقت ''بالِ جبریل'' کی ایک نظم یاد آ رہی ہے جس میں اقبال نے نہایت خوب صورتی سے ایک شعر میں ملاّ کی شخصیت اور ذہنیت کے بھونڈے پن کو نمایاں کیا ہے:

نہیں فردوس مقامِ جدلِ قال و اقول
بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت

ذرا یہ ''جدلِ قال واقول'' کا ٹکرا دیکھیے۔ ''ضربِ کلیم'' میں اسی انداز کی تکمیل ہوئی ہے اور خود اقبال کی شاعری میں نمایاں طور پر ایک منفرد حیثیت رکھتی ہے۔

تو یہ ہے ''مجرد خیال'' کی شاعری:

خرد کا نام جنوں رکھ دیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اب آیئے دوسرے اعتراض کی طرف یعنی ''ضربِ کلیم'' میں امیجری نہیں ہے۔ اس میں

کوئی شک نہیں کہ مغربی شاعری کا مذاق رکھنے والے امیجری کے بغیر شاعری کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس امر میں بھی کوئی شبہ نہیں ہے کہ مشرق میں امیجری کے بغیر قابلِ قدر اور پُرعظمت شاعری کی گئی ہے، مثلاً رومی کی شاعری کے بعض حصے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ نئے مذاق کے لوگ جن کی ذہنی تربیت جدید مغربی اثرات سے ہوئی ہے، اس قسم کی شاعری سے لطف لینے کی صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔ مگر یہ تو تہذیبوں کا بنیادی اختلاف ہے۔ آپ ہر چیز کو ایک ہی پیمانے سے کہاں تک ناپیں گے اور اس طرح آپ کے ہاتھ خالی پیمانے کے سوا اور کیا رہ جائے گا؟ ابھی پچھلے دنوں لاہور میں یومِ میر کے موقعے پر عسکری صاحب کا ایک مضمون پڑھا گیا جس میں انھوں نے مشرقی شاعری کے بارے میں فرانس کے مسلمان مفکر رینے گینوں کے حوالے سے چند اہم سوالات اٹھائے ہیں۔ جن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ ہم مشرقی تہذیبوں کی بنیادی فکر کو جانے بغیر ان کی شاعری کو ٹھیک طرح سمجھ بھی سکتے ہیں یا نہیں؟ رینے گینوں نے مختلف تہذیبوں کا فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ یونانی تہذیب کبھی فورم کی بحث سے پیچھا نہیں چھڑا سکی۔ چناں چہ ارسطو کا قول ہے کہ انسان کبھی امیج کے بغیر نہیں سوچتا۔ جدید مغربی تہذیب جو یونانی تہذیب کی وارث اور جائز اولاد ہے، اسے بھی یہ خصوصیت اپنی پیش رو تہذیب سے ورثے میں ملی ہے۔ لیکن اس کے برخلاف مشرقی تہذیبوں میں تفکر کی تاریخ کچھ اور ہی ہے۔ بالخصوص اسلامی تہذیب میں تنزیہ اور تشبیہ کے جدا جدا مقامات ہیں۔ گو یہ دونوں ایک دوسرے سے اس طرح وابستہ بھی ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کا اثبات اور دوسرے کا انکار گمراہی ہے۔ مقامِ تنزیہ حقیقتِ کبریٰ کا وہ مقام ہے جو ہیئت یا فورم یا امیج سے ماورا ہے لیس کمثلہ شی۔ لیکن مقامِ تشبیہ میں حقیقتِ کبریٰ اپنا عکس کائنات کے آئینے میں دیکھتی ہے۔ انی کنت کنزاً مخفیاً الخ... تنزیہ اور تشبیہ کے اس رشتے کا اثر شاعری پر یہ پڑا ہے کہ ایک ہی شعر نہایت آسانی سے حقیقت پر بھی منطبق ہو جاتا ہے اور مجاز پر بھی۔

غرض اس بحث کا مقصود صرف یہ ظاہر کرنا تھا کہ مغرب کے برعکس مشرق میں شاعری کے دونوں طریقے معروف ہیں۔ یعنی امیج کے ذریعے بھی اور امیج کے بغیر بھی۔ چناں چہ امیجری کے ہونے یا نہ ہونے کی بنا پر کسی مشرقی شاعر کے بارے میں آپ کوئی معقول فیصلہ نہیں کر سکتے۔ میرا خیال ہے اقبال نے یہ انداز رومی کے اثر سے اختیار کیا ہے اور اس طرح اردو فارسی شاعری کی ایک پرانی روایت کا حصہ ہے۔ اچھا، اب ایک دوسرے پہلو سے اس مسئلے کو دیکھیے۔ ''بانگِ درا'' میں امیجری کا استعمال بہت فراوانی سے ہوا ہے۔ لیکن بیش تر اس کا استعمال آرائشی ہے:

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے کہ آزادی کی ہے نیلم پری

---------

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب

---------

یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل

تشبیہوں کی خوب صورتی میں کلام نہیں لیکن وہ خیال اور جذبے کا لازمی جزو نہیں ہیں۔ اس کے برعکس ''ضربِ کلیم'' میں خیال اور جذبے کا ارتکاز ہے۔ اتنی ہی بات کہی گئی ہے جتنی کہنی ہے اور اسی انداز میں کہی گئی ہے جو اس بات کے لیے ناگزیر ہے۔ یہ بات بجائے خود اتنی اہم ہے کہ اس کی بنا پر ''ضربِ کلیم'' کو اقبال کی شاعری اور فکر کے ارتقا کی آخری منزل قرار دینا چاہیے۔

''ضربِ کلیم'' کے معترضوں کا تیسرا گروہ دلچسپ تو ضرور ہے مگر اس کی رائے چنداں قابلِ غور نہیں ہے۔ اب تو یہ بات اردو شاعری کے ہر طالب علم تک پہنچ چکی ہے کہ اردو شاعری کی ٹھیٹھ روایت تغزل کی روایت نہیں ہے اور اگر ہم تغزل پر اتنا ہی زور دیں جتنا ''ضربِ کلیم'' کے سلسلے میں دیا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ میرؔ سے لے کر فراقؔ تک اردو شاعری کے ایک بہت بڑے حصے کو خارج کر دیا جائے جس کے بغیر اردو شاعری اردو شاعری نہیں بنتی۔ رہ گیا خشکی کا الزام تو یہ ایک سطحی رنگینیت پرستی کا مظہر ہے اور رنگین بیانی کبھی اعلیٰ شاعری کا حصہ نہیں رہی ہے۔ حضرت جگرؔ مراد آبادی اور اخترؔ شیرانی صاحب اپنی اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن شاعری کے کسی سنجیدہ طالب علم کو چھوٹی بڑی چیزیں اتنی بری طرح گڈ مڈ نہیں کرنی چاہئیں۔ گھاس پھوس کو ناپنے کے پیمانے سے شاہ بلوط کو نہیں ناپا جاسکتا۔ لیکن اقبال کو شاید پہلے ہی سے اس گروہ کا احساس تھا جو آب و رنگِ شاعری کے نام پر ہمیشہ صرف جل ترنگ سننا چاہتا ہے۔ اس لیے اقبال نے شروع ہی میں یہ بتا دیا ہے کہ وہ ''ضربِ کلیم'' کی شاعری کا آہنگ شاعری کے مروّجہ آہنگ سے مختلف رکھیں گے:

میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ نوا کا کوئی آہنگ ہی نہیں ہوگا۔ جیسا کہ اقبال کے بعض سادہ لوح مداح کہتے ہیں اور اس سے شاعری کے خلاف استدلال کرتے ہیں۔ یہاں ''نوا'' سے انکار نہیں ہے نہ ترنگ سے، صرف یہ بتایا گیا ہے کہ نوا کے معنی صرف نوائے چنگ نہیں ہیں اور ترنگ صرف جل ترنگ کی نہیں ہوتی۔ ''ضربِ کلیم'' میں اقبال نے شاعری کا ایک نیا آہنگ ڈھونڈا ہے اور ایک نیا نغمہ پیدا کیا ہے۔ یہ آہنگ اور نغمہ جل ترنگ کے بجائے ''لہو ترنگ'' کا ہے اور اس کی خاصیت یہ ہے کہ یہ ایک طرف زندگی کے حقائق کو دیکھنے والی نظر پیدا کرتا ہے اور دوسری طرف زورِ دست اور ضربتِ

کاری کے مرحلے پر رجز کا کام دیتا ہے۔ ''ضربِ کلیم'' ایک نئی قسم کی رجزیہ شاعری ہے جو پرانی رجزیہ شاعری سے اسی طرح مختلف ہے جس طرح بیسویں صدی کی دلاوری قرونِ وسطیٰ کی دلاوری سے۔ چوں کہ اس کی نفسیاتی، جذباتی اور فکری ضروریات بالکل مختلف ہیں، اس لیے اس کی اقدار بھی نئی ہیں۔ لیکن فی الوقت میں ان اقدار پر کوئی گفتگو نہیں کروں گا اور صرف یہ دکھانے کی کوشش کروں گا کہ ''ضربِ کلیم'' کا نیا آہنگ کیا ہے اور کن کن عناصر سے پیدا ہوا ہے۔

''ضربِ کلیم'' میں ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے ''لا الٰہ الا اللہ''، میں اس نظم کو ''ضربِ کلیم'' کی کلید سمجھتا ہوں۔ ''ضربِ کلیم'' اگر عصرِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ ہے تو یہ اس اعلان کا خلاصہ ہے جس طرح خود کلمۂ طیبہ اسلام کا خلاصہ ہے۔ جس طرح کلمۂ طیبہ نفی سے اثبات کی طرف آتا ہے اسی طرح یہ نظم بھی مغربی تہذیب کی بنیادی اقدار کی نفی کر کے ایک نئی قدر کا اثبات کرتی ہے۔ یوں تو ''بانگِ درا'' اور ''بالِ جبریل'' میں بھی اقبال نے مغربی تہذیب پر تنقید کی ہے لیکن یہ تنقید نہ اتنی بنیادی ہے نہ اس میں اتنا ارتکاز پیدا ہوا ہے کہ ایک ایک مصرعے میں اصلِ اصول کا بیان ہو جائے۔ فکری اعتبار سے ''ضربِ کلیم'' کی تمام نظمیں اس ایک نظم کی تفصیلات کا درجہ رکھتی ہیں۔ صرف یہی نہیں، شعری لحاظ سے بھی ''ضربِ کلیم'' کا مجموعی لب و لہجہ اور اندرونی ''آہنگ'' اسی نظم سے پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ''ضربِ کلیم'' میں اقبال نے جو نیا رجزیہ نغمہ تخلیق کیا ہے اس کے بنیادی سُر اسی نظم میں ترتیب دیے گئے ہیں۔ ''لا الٰہ الا اللہ'' کے چند شعر ملاحظہ کیجیے:

اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں لا الٰہ الا اللہ
یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا الٰہ الا اللہ
خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زُناری
نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الا اللہ
یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں لا الٰہ الا اللہ

قرآن میں ذکر ہے کہ کائنات کی ہر چیز اپنی زبان میں خدا کی تسبیح کرتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ آسمان کی بے کراں پنہائیوں میں گردش کرتے ہوئے عظیم سیارے جس آہنگ میں خدا کی تسبیح و تہلیل کرتے ہیں اس کی لفظی اور صوتی تشکیل اگر کوئی ہو سکتی ہے تو وہ اس نظم میں موجود ہے۔ اب ذرا اس مرکزی آہنگ کو سروں کی بدلی ہوئی ترتیب کے ساتھ ''ضربِ کلیم'' کے دوسرے اجزا میں دیکھیے۔

میں چند غزلوں کے مطلع بغیر انتخاب کے نقل کرتا ہوں:

کیا چرخِ کج رو، کیا مہر، کیا ماہ
سب راہرو ہیں واماندۂ راہ

---------

لادینی و لاطینی کس پیچ میں الجھا تو
دارو ہے غریبوں کا لا غالب الاّھو

---------

بے جرأتِ رندانہ ہر عشق ہے رُوباہی
بازو ہے قوی جس کا وہ عشقِ یداللّٰہی

---------

دریا میں موتی اے موجِ بے باک
ساحل کی سوغات خار و خس و خاک

---------

نہ میں اعجمی، نہ ہندی، نہ عراقی و حجازی
کہ خودی سے میں نے سیکھی دو جہاں سے بے نیازی

بحروں کی ایک مخصوص موسیقی اور خاص قسم کی لفظی آوازوں کے استعمال کے لحاظ سے ''ضربِ کلیم'' نہ صرف اقبال کے کلام میں بلکہ پوری اردو شاعری میں ایک بالکل نئے تجربے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی صوتی فضا اتنی منفرد اور یکتا ہے کہ ''ضربِ کلیم'' کا کوئی ایک شعر بھی کسی اور شاعر کے کلام میں تو کیا خود اقبال کے دوسرے کلام میں نہیں کھپ سکتا، بلکہ اگر کسی شاعر پر اس کے مجموعی لب و لہجے کا ہلکے سے ہلکا پرتو یا کسی ایک ترکیب، حتیٰ کہ کسی ایک لفظ کی چھوٹ بھی پڑ جائے تو اسے دوکوڑی کا کر دیتا ہے۔

خالص شاعرانہ تجربے کے اعتبار سے اگر ہم تمام اردو شعرا کے دواوین کو اس خاص زاویے سے دیکھیں کہ ان میں اردو حروفِ تہجی کے کون کون سے حروف بہ طور قافیے کے استعمال ہوئے ہیں یا ردیف کی تختی بنے ہیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ کامیاب اردو شاعری کا بہت بڑا حصہ تین چار حرف میں محدود ہے۔ یعنی الف، ی، ن اور میم حالاں کہ سارے شعرا کی کوشش یہی رہی ہے کہ الف سے ی تک ساری تختیاں پوری کی جائیں اور اگر کوئی شاعر کسی حروف کو چھوڑ جائے یا زیادہ شعر نہ نکال سکے تو اسے عجزِ کلام تصور کیا جاتا ہے۔ مگر اس کے باوجود بہت کم شعرا اس کوشش میں کامیاب

ہوئے ہیں یعنی تختیاں تو ضرور پوری ہوگئی ہیں مگر بڑا شعر یا اچھا شعر یا کامیاب شعر نکالنے کی سعادت کسی کو اتفاق ہی سے نصیب ہوئی ہے۔ ذرا آنکھیں بند کر کے ایک لمحے کے لیے یہ سوچیے تو سہی کہ مذکورہ بالا تین چار حروف کو چھوڑ کر کسی اور حرف کی تختی میں کوئی اچھی غزل آپ کو یاد آتی ہے؟ ہاں ایک اوّل درجے کی غزل مولانا حالی کی ہے:

تو نے یہ کیسی لگا دی دل کو چاٹ

انھیں مولانا کی ایک دوسری غزل اور ہے:

ہوگئی اک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ

اچھا اب اور اچھی طرح غور کر لیجیے اور پوری اردو شاعری میں دس بیس غزلیں ایسی نکال لائیے جن میں تختی پوری کرنے کے علاوہ ایک آدھ اچھا شعر بھی کہا گیا ہو۔ اس کے برخلاف ''ضربِ کلیم'' کو صرف اس ایک زاویے سے الٹ پلٹ کر دیکھیے کہ اقبال نے کتنے حروف استعمال کیے ہیں اور ان میں کتنی بڑی اور کتنی اچھی شاعری کی ہے۔ د، ر، ہ، ز، ق، ک، ت، ل، غ، ب، ش، ف، ج۔ میرا خیال ہے کہ پوری اردو شاعری مل کر بھی ان حروف میں اچھی اور بڑی شاعری کے اتنے نمونے نہیں پیش کر سکتی جتنے صرف ''ضربِ کلیم'' میں موجود ہیں۔ پھر دوسرے شعرا کی طرح یہ حروف کسی جگہ بھی یہ احساس پیدا نہیں ہونے دیتے کہ انھیں صرف برائے گفتن استعمال کیا جا رہا ہے، بلکہ اس کے برعکس یہ خیال یا جذبے کے لازمی جزو کی حیثیت سے ابھرتے ہیں اور اس کی عظمت و وقار اور گہرائیوں اور پنہائیوں میں اضافہ کرتے ہیں۔

''ضربِ کلیم'' کی صوتیات بھی اردو شاعری میں ایک بالکل نئی چیز ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال اپنے اشعار میں حروف کو ان کی آوازوں کے لحاظ سے استعمال کرتے ہیں اور ان آوازوں میں ایک ایسی ترتیب پیدا کرتے ہیں کہ ان کی مجموعی صوتی کیفیت ان کے خیال اور جذبے کی عظمت کو دوچند کر دیتی ہے۔ اس کے علاوہ اقبال نے کہیں کہیں یہ کمال بھی دکھایا ہے کہ ایک ہی آواز مختلف آوازوں کے تال میل سے متضاد اثرات پیدا کرے۔ مثال کے طور پر ایک شعر دیکھیے:

اگر ہو جنگ تو شیرانِ غاب سے بڑھ کر
اگر ہو صلح تو رعنا غزالِ تاتاری

اس شعر میں غ کی آواز دیکھیے۔ پہلے مصرعے میں یہ قوت اور درشتی کا احساس پیدا کر رہی ہے اور دوسرے مصرعے میں رعنائی اور بانکپن کے ساتھ نزاکت کا۔

(ماہنامہ ''سات رنگ'' کراچی سے)

○

# ادب اور شعور

ترقی پسند ناقدوں میں ممتاز حسین کی جگہ صفِ اوّل میں ہے، بلکہ ایک لحاظ سے میں انھیں مجنوں پر بھی فوقیت دیتا ہوں۔ مجنوں کی دقیقہ سنجی، نکتہ رسی اور ذوقِ شعری اپنی جگہ، لیکن ان کی ترقی پسندی نسبتاً خارجی چیز ہے۔ تربیت اور شخصیت کے اعتبار سے ان کا شمار دراصل جمال پرستوں میں ہونا چاہیے نہ کہ ترقی پسندوں میں۔ ترقی پسندی ان کے لیے صرف علمی صداقت ہے، جو لہو بن کر رگ و پے میں نہیں دوڑی۔ اس لیے صرف قلم سے نکلتی ہے اور وہ بھی اس وقت جب وہ بہ طورِ خاص مارکسی زاویۂ نظر کو اختیار کرتے ہیں۔ ورنہ اپنی تمام تحریروں میں چاہے وہ تنقیدی ہوں یا افسانوی وہ سیدھے سادے نیاز گروپ کے آدمی رہ جاتے ہیں اور انھیں ''ادب اور زندگی'' کے مشمولات سے ربط دینا خاصا مشکل نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس ممتاز حسین کی ترقی پسندی ایک داخلی حقیقت ہے۔ ان کی شخصیت میں اس کا مقام کلیدی یا اساسی ہے نہ کہ فروعی۔ جس طرح بیج سے درخت اُگتا اور پروان چڑھتا ہے اسی طرح ممتاز حسین کی شخصیت ترقی پسندی کے بیج سے اُگی اور پروان چڑھی ہے اور درخت کا تاثر دیتی ہے۔ وحدت کا تاثر ہمیں احتشام حسین کے یہاں بھی نہیں ملتا۔ ان کے مجموعوں میں ترقی پسند تنقیدوں کے ساتھ ساتھ ایسے مضامین بھی شامل ہیں جن میں ترقی پسندی کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے اور وہ بالکل بھول گئے ہیں کہ فانی پر جذباتی مضمون لکھنے سے مارکسی زاویۂ نظر کا حق ادا نہیں ہوتا۔ یہ بات صرف حافظے کی کم زوری کی نہیں ہے بلکہ جیسا کہ کہا جا چکا ہے شخصیت اور تربیت کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے احتشام صاحب بھی کسی زمانے میں جمال پرستوں یا رومانیوں کے ساتھ رہے ہیں اور ان کی شعوری کوشش کے باوجود ان کی شخصیت سے رومانیت کے

داغ اور دھبے پوری طرح مٹ نہیں سکے ہیں اور جہاں مارکسیت کا رنگ ہلکا پڑتا ہے وہاں صاف اس طرح ابھر آتے ہیں کہ چھپائے نہ بنے۔ ممتاز حسین کی شخصیت ایسے داغ دھبوں سے دور ہے۔ آپ اس پر تنقید کر سکتے ہیں، اس کی عظمت یا پستی پر حکم لگا سکتے ہیں۔ لیکن کسی طرح بھی اس پر دوئی یا خانوں والی شخصیت کا الزام نہیں لگا سکتے، جو ادب اور فن کی دنیا کا غالباً بدترین جرم ہے۔

معاف کیجیے، بات یہ نہیں کہ میں فلمیں لکھتے لکھتے اپنے ہیرو کو دیو ہیکل حریفوں سے لڑانے کا عادی ہو گیا ہوں یا کسی بھی حلقے کی تالیاں حاصل کرنے کے لیے صرف اپنے ہیرو کی جیت دکھانا چاہتا ہوں جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میں نے اپنے دو چار مضامین میں راشد اور بالخصوص میؔرا جی کی تعریف حلقہ ارباب ذوق والوں کو خوش کرنے کے لیے کی ہے خیر، حلقے والے خوش ہوئے ہیں تو اب ترقی پسند بھی خوش ہو لیں۔ تنقید نگاری کے کام کو میں ویسے بھی دلالی کا کام سمجھتا ہوں۔

ہاں تو ذکر تھا ممتاز حسین کی شخصیت کا جو ترقی پسندی کے بیج سے اُگی ہے اور شاخوں، پتوں اور پھولوں کے اختلاف اور تنوع کے باوجود ایک وحدت ہے۔ ممتاز حسین کے نئے تنقیدی مجموعے ''ادب اور شعور'' پر تبصرہ کرتے ہوئے میں اس وحدت کا جائزہ لینا چاہتا ہوں۔ مختصر مگر محتاط۔

ضروری ہے کہ بات آگے بڑھانے سے پہلے ہم دو ایک بنیادی باتوں کا تعین کر لیں۔ ممتاز حسین سے پہلے ترقی پسندوں کا زندگی اور ادب کے بارے میں عام رویہ کیا تھا؟ ممتاز حسین نے اس میں کیا تبدیلی کی اور یہ تبدیلی ادب کو سمجھنے سمجھانے اور صحیح ذوقِ ادب پیدا کرنے میں کس حد تک ممد و معاون ہے؟ کیوں کہ اوّل و آخر ادبی تنقید کا مقصد یہی ہے۔

اختر حسین رائے پوری صاحب کا ذکرِ خیر میں اس ناچیز تحریر میں نہیں کرنا چاہتا تھا۔ کیوں کہ وہ ادب کے اس مرتبے پر فائز ہیں جہاں آدمی ادیب نہیں رہتا۔ بدقسمتی سے ایک زمانے میں انھیں ترقی پسندوں کے ہراوّل دستے کے اماموں میں سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے پہلے انھیں کا رویہ دیکھ لیجیے۔ اختر حسین صاحب تمام مارکسیوں کی طرح زندگی یا انسانیت کی تاریخ کو پانچ ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔ ابتدائی کمیونزم، عہدِ غلامی، جاگیرداری دور اور آخر میں اشتراکی دور۔ مگر وہ ان ادوار کے نامیاتی اور ارتقائی ربط کو سمجھنے سے معذور ہیں۔ ممکن ہے وہ الفاظ میں یہی کہتے ہوں مگر یہ بات ان کے شعور میں اتری نہیں۔ جو بات ان کے شعور میں اتری ہے وہ یہ ہے کہ زندگی کے سفر کی منزلِ مقصود اشتراکیت ہے جب کہ وہ سفر کے استعارے کے باوجود زندگی کو ایک جامد چیز تصور کرتے ہیں۔ یہ ایک بنیادی تضاد ہے جس سے ان کا ناقص ادبی نظریہ پیدا ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی تنقیدوں میں قدیم اردو شعر و ادب کو جابجا سوختنی اور کشتنی قرار دیا ہے اور اردو شاعری سے افسوس ناک عدم واقفیت کے باوجود اپنا فرض سمجھا ہے کہ اسے ترقی پسندی کی رُو سے مردود ثابت کیا جائے۔ وہ کہتے

ہیں اس شعر و ادب میں زندگی کا شعور نہیں ملتا۔ شعور سے مطلب ہے اشتراکی دور کا شعور یعنی جن حقیقتوں کو وہ بیسویں صدی کی چار دہائیاں گزرنے کے بعد ناقص طور پر سمجھے تھے، ان کا مطالبہ ہے اسے میر اور غالب اور اردو کے دوسرے شعرا انیسویں صدی میں کامل طور پر کیوں نہیں سمجھے۔ ادب کا یہ ناقص نظریہ ان کے ناقص تاریخی شعور سے پیدا ہوا ہے۔ ممتاز حسین سے پہلے ترقی پسند تنقید، زندگی، تاریخ اور ادب کے بارے میں اسی ناقص رویے کا شکار تھی۔

عملی تنقید نظریے کی سب سے بڑی کسوٹی ہے۔ اس کسوٹی پر مجنوں اور احتشام حسین کی بھی چول نکل جاتی ہے۔ مجنوں صاحب لکھتے ہیں، "کچھ لوگوں کو اعتراض ہے کہ پرانی اردو شاعری میں زندگی نہیں ہے۔ میں ان کے جواب میں کہتا ہوں کہ جب لوگوں میں زندگی نہیں تھی تو ادب میں کہاں سے آتی۔" یہاں زندگی سے مراد ہے زندگی کا شعور۔ یعنی مجنوں صاحب تسلیم کرتے ہیں کہ پرانی اردو شاعری زندگی کے شعور سے خالی ہے۔ لیکن زندگی اگر نامیاتی اور ارتقائی حقیقت ہے جیسا کہ مجنوں صاحب ہمیں ہر ترقی پسند نقاد کی طرح بار بار یاد دلاتے ہیں تو ان کا یہ بیان خود انھیں کے نظریے کی نفی کرتا ہے کیوں کہ اردو شاعری میں اتنا شعور ضرور موجود ہے جتنا شعور اس زمانے میں ممکن تھا۔ اس زمانے کی شاعری میں سرمایہ داری یا اشتراکی دور کا شعور ڈھونڈنا ترقی پسندی نہیں ترقی پسندی کی ضد ہے۔ یہ بالکل ایسا ہے جیسے آپ عہدِ غلامی کے اپنے تاریخی تعین کو نظر انداز کر کے مطالبہ کریں کہ وہ دور اشتراکی کیوں نہیں تھا۔ اچھا اب احتشام حسین صاحب کے ہاں سے اس رویے کی مثالیں آپ خود ڈھونڈ لیجیے۔ کیوں کہ میرا مقصود فرداً فرداً مثالیں دینا نہیں تھا، بلکہ ترقی پسند تنقید کے عام رویے کا اظہار۔

ترقی پسند تنقید کے اس عام رویے سے ہمارے ادب پر دو بڑے اثرات مرتب ہوئے (۱) ماضی و حال کی ہر تحریر میں اشتراکی دور کا شعور ڈھونڈا جانے لگا۔ (۲) اشتراکی دور کے شعور کو براہِ راست سیاسی مسائل کے ذکر کے مماثل قرار دیا گیا۔ پہلے اثر کا ایک نتیجہ تو آپ دیکھ چکے ہیں۔ یعنی پرانے شعر و ادب کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا گیا کہ اس میں شعور نہیں ہے یا زندگی نہیں ہے یا یہ صرف گل و بلبل کا افسانہ ہے یا عشق و حسن کی عیاشی ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ بعض لوگ پرانے ادب سے ایسے اشعار ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالنے لگے جن میں کوئی سیاسی واقعہ موزوں کیا گیا ہو۔ یا پھر ایسے اشعار کی تلاش ہونے لگی جن میں روٹی کپڑے کا کچھ ذکر آ گیا ہو۔ اس چکر میں نظیر اکبر آبادی کو اردو کا سب سے بڑا شاعر قرار دیا گیا اور دھڑا دھڑ نقاد لوگ "کوڑی نہیں تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں" جیسے اشعار اپنی فاضلانہ تحریروں میں پیش کرنے لگے۔ دوسرے اثر کا پہلا نتیجہ سردار جعفری صاحب کی شاعری تھی۔ ریل کا پہیہ جام کرو اور کرشن چندر صاحب کا افسانہ اور دوسرا نتیجہ جیسا کہ آپ دیکھ رہے ہیں، شاعری

اور افسانے دونوں کی موت۔ انھیں دونوں رویوں کے ملے جلے اثرات کا نتیجہ تھا کہ ساحر لدھیانوی جیسے نومشق شاعر کی زبان اور بیان کے اعتبار سے انتہائی ناقص نظم ''تاج محل'' سارے ہندوستان میں گونج گئی اور ترقی پسند نقادوں میں شاید ہی کوئی ایسا بچا ہو جس نے اس نظم کی تعریف میں تھوڑا بہت نہ لکھا ہو:

اک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر
ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق

ٹھیک یہی زمانہ تھا جب میں نے ممتاز حسین صاحب کا پہلا مضمون پڑھا۔ جس میں انھوں نے ساحر کی نظم کو ترقی پسندی کے صحیح زاویے سے ناقص قرار دیا تھا اور اسے ماضی اور تاریخ کے بارے میں غیر مارکسی اور اس کے غلط رویے سے تعبیر کیا تھا۔ 'تاج محل انسانی محنت کا شاہ کار ہے۔ ہمیں ماضی کے بارے میں اپنے رویے کی تصحیح کرنی چاہیے۔' الفاظ کچھ بھی ہوں ممتاز حسین صاحب کا مفہوم یہی تھا اور ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے ماضی اور ماضی کے ادبِ عالیہ کے بارے میں ترقی پسند تنقید کا رویہ بدل گیا۔ اس کے ساتھ ہی تصوف کے ترقی پسند رول اور عقلی شاعری کے مقابلے پر، حسی شاعری کی اہمیت کے موضوع پر ممتاز حسین کے مقالوں کی دھوم جا بجا سنائی دینے لگی۔ مجھے یاد ہے اس زمانے میں ایک موقعے پر مجتبیٰ حسین نے انھیں ''عظیم'' سے تعبیر کیا تھا۔ گو حسبِ عادت زبانی، تحریری نہیں، مگر ممتاز حسین کی عظمت پالنے ہی میں تھی کہ ترقی پسند تحریک گہنا گئی اور ممتاز حسین کے نئے شعور کے باوجود دوبارہ نہ چمک سکی۔ غلطیاں کرنے والے گئے تو اصلاح کرنے والے کو بھی اپنے ساتھ لیتے گئے۔ اس کے بعد ''ادب اور شعور'' تک میں نے ممتاز حسین کا کوئی مضمون نہیں پڑھا۔ خیر بات کچھ ذاتی سی ہوتی جارہی ہے۔ اس لیے ادبی باتوں کی طرف لوٹیے۔ ممتاز حسین نے ترقی پسند تنقید میں دو بنیادی تبدیلیاں کیں۔ اب تک ترقی پسند تنقید تاریخِ انسانی کے مختلف ادوار کو ایک نامیاتی اور ارتقائی وحدت سمجھنے سے قاصر رہی تھی۔ ترقی پسند یہ الفاظ ضرور استعمال کرتے تھے مگر اس طرح کہ معنی نہیں سمجھتے تھے۔ یا سمجھتے تھے تو اسے خارجی حقیقت پر منطبق نہیں کر پاتے تھے۔ ممتاز حسین نے نہ صرف اس کے معنی سمجھے بلکہ ان معنوں کو خارجی حقیقت پر منطبق کر کے بھی دکھایا۔ دوسری تبدیلی اس پہلی تبدیلی کا نتیجہ ہے جب تاریخ کے بارے میں رویہ بدلا تو ماضی کے ادب کے بارے میں اپنے آپ بدل گیا۔ اب آیئے آخری سوال کی طرف یعنی ہم یہ تو دیکھ چکے کہ ممتاز حسین سے پہلے ترقی پسندوں کا زندگی اور ادب کے بارے میں کیا رویہ تھا اور ممتاز حسین نے اس میں کیا تبدیلی کی۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ یہ تبدیلی ادب کو سمجھنے سمجھانے اور صحیح ذوقِ ادب پیدا کرنے میں کس حد تک معاون ہے۔

شعری یا ادبی ذوق کو نکھارنے کے لیے تنقید کو تین بنیادی کام کرنے پڑتے ہیں۔ تنقید کو

دیکھنا ہوتا ہے کہ (۱) کیا کہا گیا (۲) کس طرح کہا گیا (۳) جو کچھ کہا گیا اور جس طرح کہا گیا اس کے بہترین نمونے کیا ہیں۔ اردو تنقید کی سب سے بڑی بدقسمتی یہ ہے اور یہ بات ذرا توجہ سے سننے کی ہے کہ حالی سے لے کر اب تک اسی ایک فرسودہ، گمراہ کن اور باطل تصور کی ترویج کی جاتی رہی ہے کہ اردو کی پرانی تنقید یہ نہیں دیکھتی تھی کہ کیا کہا گیا ہے، بلکہ یہ کہ کس طرح کہا گیا ہے۔ افسوس کہ اس تصور کی ترویج میں صفا چٹ چہروں کے ساتھ داڑھیاں بھی شامل ہیں اور مشکل یہ ہے کہ ہمیں داڑھیوں والوں کو اپنا بزرگ کہنا پڑتا ہے جب کہ دراصل صفا چٹ چہروں کی ساری گمراہیاں چاہے ادبی ہوں یا غیر ادبی، دراصل داڑھی والوں سے ہی شروع ہوئی ہیں۔ یہ تصور دو اعتبار سے باطل ہے۔ اوّل تو یہ بات عقلاً محال ہے کیوں کہ جس بات کے بارے میں آپ کو یہ نہ معلوم ہو کہ وہ خود کیا ہے، اس کے بارے میں آپ یہ کسی طرح فیصلہ نہیں کر سکتے کہ اسے کہا کس طرح گیا ہے اور جس طرح کہا گیا ہے اس میں بہترین طریقہ کون سا تھا۔ اس لیے یہ بالکل بے عقلی کی بات ہے کہ اردو تنقید کس طرح کہا گیا ہے دیکھتی تھی، یہ نہیں دیکھتی تھی کہ کیا کہا گیا ہے۔ دوسرے ہم نے پرانی اردو تنقید میں کسی بھی ایک شعر کو اس بنا پر موردِ تحسین ہوتے نہیں دیکھا کہ معنی کو نظر انداز کر کے اس کے لفظ اچھے ہیں۔ یہ معنی کو لفظ سے جدا کرنے والے پرانے لوگ نہیں بلکہ دراصل ہمارے نئے مسٹر لوگ ہیں۔ بلکہ مسٹر لوگوں کے بھی پیش رو، نئے مولوی لوگ۔ پرانے لوگوں کی دنیا میں کوئی ایسا کرتا تو شرک کا مرتکب ٹھہرایا جاتا۔ یہ بدعت ۱۸۵۷ء کے بعد سے شروع ہوئی ہے اور اب تک ہزاروں شکلوں میں جاری ہے اور ان پر اتنے گروہ بن گئے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے ممیز کرنا، ہر ایک کی جدا جدا شناخت مقرر کرنا مشکل کام ہے۔ ویسے موٹی تقسیم کے لیے یوں سمجھیے کہ معنی کو لفظ سے اور لفظ کو معنی سے جدا کرنے کے بعد جو لوگ معنی یا مواد کے حامیوں میں ٹھہرے، وہ افادہ پرست کہلائے اور جن کا کام صرف لفظوں سے چل گیا، انھوں نے اپنا نام جمال پرست رکھا۔ آپ چاہیں تو انھیں ترقی پسند اور رجعت پسند کہہ لیں۔ چاہیں تو انجمن والے یا حلقے والے۔ تیری سرکار میں پہنچے تو سبھی ایک ہوئے۔ مجھے یقین ہے کہ ان ناچیز خیالات پر بحث کا غلغلہ اٹھے گا اور ہر دو فریقین چلائیں گے کہ یہ غلط ہے ہم صرف معنی پرست یا لفظ پرست نہیں ہیں۔ میں بھی ''ادب اور شعور'' پر تبصرہ کرنا چاہتا ہوں نہ کہ حاشیے والی باتوں پر لڑنا۔ اس لیے رفعِ شر کے لیے تسلیم کرتا ہوں کہ ان دونوں گروہوں نے اپنی اپنی ضروریات کے تحت معنی اور لفظ کے تعلق پر اپنے اپنے جداگانہ نظریے قائم کر لیے ہیں اور اس طرح معنی اور لفظ دونوں کو ٹھکانے لگا دیا گیا ہے۔ خیر ذکر تھا تنقید کے تین بنیادی کاموں کا۔

بدیہی باتوں کے لیے دلیل کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس لیے جب تک تردید نہ کی جائے ہم اس بات کو امرِ مسلمہ کے طور پر قائم کرتے ہیں کہ جب تک یہ نہ معلوم ہو کہ کیا کہا گیا ہے اس وقت

تک یہ فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کہ کس طرح کہا گیا ہے اور نہ یہ کہ کہنے کا بہترین طریقہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ مواد کے علم کے بغیر ہم اس کی ہیئت کو متعین نہیں کر سکتے اور نہ یہ فیصلہ کر سکتے ہیں کہ کون سی ہیئت بہترین ہے۔ تنقید جب تک ان تینوں سوالوں کا جواب نہ دے اسے تنقید کہنا تنقید کی توہین ہے۔ ممتاز حسین کے ''ادب وشعور'' کو ہم اسی معیار پر جانچیں گے۔

''ادب اور شعور'' کا پہلا صفحہ کھولتے ہی ہم ایک چونکانے والے جملے سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان معنوں میں چونکانے والا نہیں، جن معنوں میں میرے بعض کرم فرما میری تحریروں کو چونکانے والا کہتے ہیں بلکہ صحیح معنوں میں —— ''انسان ایک روحانی حقیقت ہے۔''

ممتاز حسین نے اس جملے کو اپنی تنقیدوں کا بنیادی پتھر قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ اس خیال کا اظہار اپنے متعدد مضامین میں کرتے رہے ہیں۔ ہمارے نزدیک ان کا یہ جملہ نہ صرف ان کی تنقیدوں کا مرکزی خیال ہے بلکہ ان کی شخصیت بھی جس کی وحدت کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں، اسی بیج سے اگی اور پروان چڑھی ہے۔ لیکن میں نے اسے چونکانے والا جملہ کیوں کہا؟ اس لیے کہ اس سے پہلے ترقی پسندی کا زور حقیقت کے دوسرے رخ پر رہا ہیں —— ''انسان ایک مادی حقیقت ہے۔''

''شعور مادے سے پیدا ہوتا ہے۔'' غالباً مارکس کا قول ہے۔ احتشام حسین اسے بار بار حالی کے حوالے سے دُہراتے ہیں اور ترقی پسند تنقید کا سنگِ بنیاد قرار دیتے ہیں۔ مارکس نے ہیگل کے بارے میں کہا تھا کہ اس کا نظریہ سر کے بل کھڑا تھا، میں نے اسے پیروں کے بل کھڑا کر دیا۔ ممتاز حسین کا جملہ اس لیے چونکاتا ہے کہ انھوں نے ترقی پسند ہونے کے باوجود حقیقت کو دوبارہ سر کے بل کھڑا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''انسان ایک روحانی حقیقت ہے'' کے معنی یہ ہیں کہ آپ اس کی مادی حقیقت کو روحانی حقیقت کے تابع رکھنا چاہتے ہیں۔ اب سمجھ میں آتا ہے کہ ممتاز حسین کی نظر بار بار تصوف اور بھگتی وغیرہ کی طرف کیوں جاتی ہے۔

مگر ہمیں صرف اتنے سے قصور پر ممتاز حسین کو ترقی پسندوں کی صف سے نہیں نکالنا چاہیے۔ ان کی سابقہ خدمات ہمیں مجبور کرتی ہیں کہ ہم ان پر کوئی الزام لگانے سے پہلے دیکھیں کہ ممتاز حسین روح کو کن معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے بھی پہلے ہمیں یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ روح پرانے معنوں میں مذہبی یا مابعد الطبیعیاتی حقیقت ہے نہ کہ سماجی یا طبیعیاتی۔ ممتاز حسین روح کو کن معنوں میں استعمال کرتے ہیں؟ ہمیں ایک بار پھر ''ادب اور شعور'' کے دیباچے کی طرف لوٹنا چاہیے۔

''انسان ایک روحانی حقیقت ہے۔'' ممتاز حسین لکھتے ہیں ''اس سے یہ مراد ہے کہ انسان

مثل مادی اشیا کے نہیں ہے کہ اسے استعمال کیا جائے اور نہ مثل چوپایوں کے ہے کہ اس کی گلہ بانی کی جائے۔'' آپ نے دیکھا کہ ممتاز حسین کی روحانی حقیقت صرف سماجی، سیاسی حقیقت ہے نہ کہ مذہبی یا مابعدالطبیعیاتی۔ یہ الگ بات ہے کہ آگے چل کر جب وہ مذہب کا ترقی پسند رول بیان کریں گے تو اسے بھی سماجی، سیاسی حقیقت کے تابع کر دیں گے۔ جیسا کہ وہ تصوف کے ساتھ کرتے ہیں۔ خیر یہ کام تو سرسید کے وقت سے چلا آ رہا ہے۔ اس لیے اس کی داد ممتاز حسین کو نہیں دینی چاہیے۔ ممتاز حسین کو داد دینے کے مواقع بہت آتے ہیں۔ ممتاز حسین کہتے ہیں ''انسان کی انسانیت، اس کی شخصیت، اس کی انفرادیت، اس کا ذہن، اس کا نطق، اس کی تہذیب اور کلچر یہ سب اس تعاون سے وجود میں آیا ہے جس کا دوسرا نام سماجی زندگی ہے۔'' آپ نے دیکھا یہ وہی اگلے برس کی تیلیاں ہیں۔ سارے ترقی پسند نقاد انسان کو مادی حقیقت قرار دے کر اس کی تشریح اسی سماجی زندگی میں کرتے ہیں پھر ممتاز حسین نے کیا واقعی روحانی حقیقت کا جملہ صرف بہ طور اسٹنٹ کے استعمال کیا ہے۔ اچھا مجھے تو اسٹنٹ بازی کا کام بھی کچھ زیادہ برا نہیں لگتا۔ آخر رسے پر چلنے والے نٹ کا تماشا بھی تو ایک چیز ہے بشرطے کہ نٹ اپنی اچھل کود سے راہ گیروں کو جمع کرنے میں کامیاب ہو جائے لیکن ممتاز حسین جیسے ثقہ آدمی پر یہ الزام ذرا زیادتی ہوگا۔ ممتاز حسین کے یہاں اس جملے کا مقصد لوگوں کو چونکانا نہیں بلکہ اپنے آپ کو ترقی پسندی کے مروّجہ تصورات سے کچھ بلند کرنا ہے۔

ممتاز حسین دوسرے ترقی پسند نقادوں کی طرح سماجی، سیاسی حقیقت کے قائل ہیں مگر سماجی، سیاسی حقیقت کی تعبیر صرف بیسویں صدی کے پس منظر میں نہیں کرتے۔ بیسویں صدی میں سماجی، سیاسی حقیقت کے معنی ہیں سرمایہ داری کا تضاد، اور اس تضاد سے اشتراکیت کی پیدائش۔ ظاہر ہے کہ تاریخ انسانی کے گزشتہ ادوار میں سماجی، سیاسی حقیقت کے معنی یہ نہیں تھے۔ ممتاز حسین کے پیش رو زندگی کے نامیاتی اور ارتقائی ہونے کی رٹ لگانے کے باوجود اس تاریخی مسئلے کو سمجھنے سے قاصر ہیں یا اس کا زندہ شعور نہیں رکھتے۔ ممتاز حسین کے زندہ شعور نے سماجی، سیاسی حقیقت کو تاریخ انسانی سے گزشتہ ادوار میں متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور اسے بیسویں صدی کی حقیقت سے ممیز کیا ہے۔ انسان مادی حقیقت ہے کے بجائے ''انسان روحانی حقیقت ہے'' کا فقرہ ممتاز حسین کی اسی کوشش سے پیدا ہوا ہے۔ اب اس روحانی حقیقت کی مزید تشریح ملاحظہ کیجیے۔ ''انسان کی روحانیت کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ اس کا رشتہ دوسرے انسانوں کے ساتھ مساوات اور انسانیت کا ہے۔'' وہ تسلیم کرتے ہیں کہ انسانوں میں صلاحیت کے اعتبار سے تفاوت ہو سکتا ہے مگر ''اس کی صلاحیتوں کا کوئی بھی تفاوت، اسے اس کے بنیادی حق سے محروم نہیں کر سکتا ہے۔ ...صلاحیت اور اہلیت کا معاوضہ صرف عزت اور شہرت ہے نہ کہ دوسروں پر حکومت کرنے، انھیں غلام بنانے، ان کی محنت کا استحصال کرنے

کا استحقاق... انسان کی روحانیت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ وہ فطرت کے جبر میں نہیں رہنا چاہتا۔ اس کے برعکس وہ اپنی آزادی کی سرحدوں کو تسخیرِ فطرت سے وسعت دیتا جاتا ہے اور اس عمل سے اپنی پنہاں قوتوں کو خارج میں لاتا جاتا ہے۔''

ممتاز حسین کی تنقیدوں میں ماضی کا احترام اور ماضی کے ادب عالیہ کے لیے تحسین و ستائش کا جذبہ انھی دونوں باتوں کے شعور سے پیدا ہوا ہے۔ وہ تصوف کی تحریک کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ اس کا بنیادی پیغام انسان دوستی ہے جو دراصل ایک نئے ابھرتے ہوئے ہنر مند اور تجارت پیشہ طبقے کے شعور سے پیدا ہوا ہے جس کا کرگھا ایک نیا ذریعۂ پیداوار تھا اور نیا ذریعۂ پیداوار فطرت اور قوانینِ فطرت پر قابو پانے سے وجود میں آتا ہے۔ ماضی کا ادب عالیہ بھی انھیں اس لیے پسند ہے کہ وہ انسانی عظمت کو بیان کرتا ہے اور دیر وحرم کی تفریقات مٹا کر انسانی مساوات اور وحدت کی تبلیغ کرتا ہے۔ اس کے بعد ممتاز حسین اپنے تصورات کو زبان اور بیان کے مسائل تک پھیلاتے ہیں۔

''زبان پیدا ہوئی ہے حقیقت کو سمجھنے اور اسے قابو میں لانے کی جدوجہد میں۔'' یہاں حقیقت سے مراد فطرت اور قوانینِ فطرت سے ہے۔ کائناتی معنوں میں بھی اور نفسیاتی معنوں میں بھی۔ ''انسان کا علم اپنی فطرت سے متعلق اسی نسبت سے بڑھتا رہتا ہے جس نسبت سے اس کا علم خارجی فطرت یا کائنات سے متعلق بڑھتا رہتا ہے۔ عرفانِ ذات، عرفانِ کائنات کے بغیر ممکن نہیں کیوں کہ حقیقت ایک ہے۔'' چناں چہ ''انسان نے جتنا علم اپنے نفس کے بارے میں طبعی علوم کی ترقی کے جلو میں حاصل کیا ہے اس کا عشرِ عشیر بھی اس نے دو ڈھائی ہزار سال تک مراقبے کی کیفیت میں رہ کر حاصل نہیں کیا تھا۔'' اس طرح زبان انسان کی اپنی فطرت اور کائناتی فطرت کو سمجھنے اور ان پر قابو پانے کی جدوجہد سے پیدا ہوئی ہے۔ مارکس جب کہتا ہے کہ ''زبان عملی شعور ہے'' تو یہ اسی حقیقت کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں ایک سوال اور پیدا ہوتا ہے۔ انسان کائناتی فطرت پر ادب کے ذریعے قابو حاصل نہیں کرتا بلکہ سائنس کے ذریعے۔ ممتاز حسین اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ ''خارجی فطرت پر قابو پانا ہی زندگی کا تنہا مقصد نہیں ہے۔ جسے انسان سائنس کے ذریعے پورا کر رہا ہے بلکہ اپنی فطرت پر قابو حاصل کرنا اتنا ہی اہم ایک مقصد ہے اور وہ یہ کام اپنی زندگی کی قدر و قیمت متعین کرنے اور اقدار کو وضع کرتے رہنے سے انجام دیتا ہے۔'' ممتاز حسین کے نزدیک ادب بنیادی حیثیت سے اسی اہم خدمت کو انجام دیتا ہے۔ ادب نہ ہو تو سائنس ضرر رساں ہو جائے۔ ''ایٹم بم بنانا بڑا مشکل کام تھا، لیکن ایٹم سے بم کو نکال دینا اور ایٹم کی توانائی کو انسان کے قدموں پر ڈال دینے کا کام ادب ہی کر سکتا ہے۔'' بہرحال ادب ہو یا سائنس، دونوں انسان کی ملکیت ہیں۔ اس لیے ممتاز حسین یورپ کے بعض رجعت پسند مفکرین کی طرح، ایک کو بڑھانے اور دوسرے کو گھٹانے کے مدعی نہیں ہیں۔

تشریح طویل ہوتی جارہی ہے اور ''ادب وشعور'' سوا چار سو صفحات کی کتاب ہے۔ اس لیے ہم ممتاز حسین کے ان بنیادی خیالات کے بیان ہی پر اکتفا کرتے ہیں۔ ممتاز حسین نے ان اہم، دقیع اور فکر طلب مسائل کو جس طرح سمجھا اور بیان کیا ہے کوئی ترقی پسند نقاد اس میں ان کا مقابلہ نہیں کرسکتا اور ہم بلا خوف تردید کہہ سکتے ہیں کہ اردو میں ترقی پسند تنقید کے شجرِ ارتقا کی ممتاز ترین شاخ ممتاز حسین ہیں اور اس کے ساتھ یہ بھی کہ ''ادب اور شعور'' اس وقت تک ان کا بہترین مجموعہ ہے۔ مواد کے اعتبار سے بھی اور ہیئت کے اعتبار سے بھی۔ خیالات خود بھی صاف اور واضح ہیں اور واضح انداز میں بیان بھی کیے گئے ہیں۔ آپ ان سے اختلاف یا اتفاق کر سکتے ہیں۔ ''لیکن ان پر تضاد''، یا گزشتہ مضامین کی طرح الجھاؤ اور ژولیدگی کا الزام نہیں لگا سکتے۔ ''ادب اور شعور'' ممتاز حسین کے ادبی شعور میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

تبصرہ نگار کا کام شارح سے کچھ مختلف ہوتا ہے۔ شارح کی حیثیت سے ہمارا کام ختم ہو چکا، لیکن تبصرہ نگار کے فرائض ابھی باقی ہیں۔ ان فرائض کو ادا کرنے کے لیے ہم ممتاز حسین کے خیالات کو اپنے معیار کی کسوٹی پر رکھ کر دیکھیں گے۔ ہمارا معیار کیا ہے؟

ہم بتا چکے ہیں کہ ہمارے نزدیک تنقید کو تین بنیادی سوالوں کا جواب دینا چاہیے۔ (۱) کیا کہا گیا ہے (۲) کس طرح کہا گیا ہے اور (۳) جو کچھ کہا گیا ہے اور جس طرح کہا گیا ہے اس کے بہترین نمونے کیا ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جس ادب پر اظہار خیال کیا گیا ہے، اس کا مواد کیا ہے، ہیئت کیا ہے اور بہترین تخلیقات کون کون سی ہیں۔ ممتاز حسین کی تنقید چوں کہ پورے طور پر ادب کا احاطہ کرتی ہے اور حال کے ساتھ ساتھ ماضی کے ادب عالیہ کے مواد، ہیئت اور بہترین تخلیقات کو متعین کرتی ہے، اس لیے ہم اپنے انداز میں دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ کیا واقعی اردو کے قدیم اور جدید ادب کا مواد وہی ہے جو ممتاز حسین نے متعین کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہم اس سوال پر بھی غور کریں گے کہ اس مواد نے جو ہیئت اختیار کی ہے کیا ممتاز حسین اس کے ناگزیر ہونے کا احساس ہمیں دلاتے ہیں۔ تیسری بات ہم یہ دیکھیں گے کہ اپنے خیالات کی روشنی میں ممتاز حسین نے اس ادب کے جو نمونے پیش کیے ہیں کیا وہ واقعی بہترین ہیں؟

ہم اپنی تفتیش کا آغاز قدیم ادب سے کرتے ہیں۔

قدیم ادب سے متعلق ''ادب اور شعور'' میں کوئی علاحدہ مستقل مضمون موجود نہیں ہے، لیکن مختلف مضامین میں جا بہ جا اشارے بہر حال ملتے ہیں۔ اس ادب کا مرکزی خیال ممتاز حسین نے انسان دوستی بتایا ہے جو ایک نئے معاشی طبقے کا فلسفہ ہے۔ معاشی طبقے ذرائع پیداوار اور تقسیمِ پیداوار سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ نیا معاشی طبقہ ایک نئے ذریعۂ پیداوار سے پیدا ہوا ہے جس کے ساتھ ہی

تقسیم پیداوار کے نئے عمل کا آغاز ہوا ہے۔ ذریعۂ پیداوار سے ہمارا اشارہ کرگھے کی طرف ہے۔ کرگھے کی ایجاد، موجودہ مشینوں کی طرح خارجی یا کائناتی فطرت پر انسان کی ایک فتح تھی۔ اس سے تقسیم پیداوار کا ایک نیا نظام عمل میں آیا۔ یہ نظام مسلمان ہنرمندوں اور تاجروں نے قائم کیا۔ تصوف کی تحریک اسی طبقے کی فکری تحریک تھی۔ ہمارا قدیم ادب اور شعر اس تحریک سے متاثر ہوا ہے۔ پہلے ایران میں، جو تصوف کی جائے پیدائش ہے اور پھر اس کے اثر سے ہندوستان میں، ہندی کی بھگتی تحریک اور اردو کی صوفیانہ روایت اسی تحریک کے نتائج ہیں۔ اب ان باتوں کو ممتاز حسین کے اپنے الفاظ میں سنیے۔

کیا ہندوستان، کیا پاکستان ان دونوں ملکوں میں مسلمانوں کی اکثریت ان مقامی لوگوں کی آبادی پر مشتمل ہے جنھوں نے اسلام تصوف کی اس عظیم تحریک کے زیر اثر قبول کیا جو ہندوستان کی زندگی میں ایک انقلابی قوت کی حامل رہی ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف دیر و حرم سے غیریت کے پردے اٹھائے بلکہ غلامی، ذات پات اور وراثت پیشہ کے بندھنوں کو توڑ کر انسان اور خدا کے درمیان عشق اور انسان اور انسان کے درمیان مہر و وفا، احترام نفس، احترام آدمیت، اخوت و مساوات، صلح و آشتی اور نفسِ واحد کے رشتوں کی بنیاد ڈالی۔ ہمارا سارا کلاسیکی ادب اور نغمہ، عہدِ خسرو سے لے کر بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک اردو کا ہو کہ بنگالی، سندھی، پنجابی یا پشتو کا، اسی تصوف کے عرفانِ ذات وصفات اور اسی کی اخلاقی اقدار میں ڈوبا ہوا ہے۔

ترقی پسند اصولِ تنقید کی رو سے ماضی اور ماضی کے ادب کے بارے میں یہ معقول ترین رویہ ہے جو کوئی نقاد اختیار کر سکتا ہے۔ ممتاز حسین ترقی پسندوں میں اسی معقولیت کے ترجمان ہیں اور بے شک بہت پرجوش ترجمان، یعنی جوش معقولیت کے اندر رہ کر دکھایا جا سکتا ہے۔

لیکن قدیم ادب کی یہ انسان پرستی، بیسویں صدی کے ادب کی انسان پرستی سے کچھ مختلف چیز بھی ہے۔ اس اختلاف کو متعین کیے بغیر ہم تاریخی شعور کا حق ادا نہیں کر سکیں گے۔ ماضی کی انسان پرستی جذباتی چیز ہے۔ کیوں کہ اس وقت انسان نے خارجی فطرت کو اس حد تک مسخر نہیں کیا تھا جس طرح بیسویں صدی میں کیا ہے۔ انسان انسان کے درمیان مساوات کا حقیقی رشتہ قائم ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ''مشینوں اور برقی طاقتوں کا استعمال سماجی ترقی کے حق میں استحصالِ محنت کے جواز کو ختم کر دے۔'' بیسویں صدی کی انسان پرستی ان معنوں میں جذباتی نہیں حقیقی چیز ہے کہ اس زمانے میں فطرت پر انسان کی فتح نے سچ مچ انسانی محنت کے استحصال کے جواز کو بے جان بنا دیا ہے۔ مگر بارہویں تیرہویں صدی عیسوی میں ایسا نہیں تھا۔ اس لیے ماضی کی انسان پرستی قابلِ ستائش ہونے کے باوجود کچھ کچھ ''تعلی'' سی معلوم ہوتی ہے:

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ ماضی کے ادب میں انسان کی تصویر اس تعلّی کے باوجود ایک خالق کی نہیں بلکہ بندۂ مجبور کی ہے۔ اس بندۂ مجبور نے اپنی فطرت پر تو قابو پایا جس سے اس کے ادب میں بلندی اور عظمت پیدا ہوئی مگر قوانینِ فطرت پر کمند نہ پھینک سکا اور مغرب کی مشینوں سے صاف شکست کھا گیا۔ کیوں کہ جہاں تک قوانینِ فطرت پر کمند کا تعلق ہے، مغرب اس ضمن میں ہمارے مقابلے پر زیادہ ترقی پسند ہے۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ ہماری قدیم شاعری میں انسان پرستی کے ترقی پسند رجحان کے باوجود دنیا کو ''عالمِ خواب و خیال'' اور ''مایا جال'' سمجھنے کا رجعت پسند رجحان اس دور کے اسی بنیادی تضاد سے پیدا ہوا ہے۔ فی الوقت ہم اس خیال کی زیادہ تفصیلات پر نہیں جائیں گے کیوں کہ یہ خیال صرف ممتاز حسین کا نہیں ہے بلکہ اس کی کئی اور شکلوں سے ہم پہلے ہی مانوس ہیں۔ آج سے نہیں سرسید کے وقت سے، مثلاً اس تصور کی ایک مانوس شکل ہمیں ان الفاظ میں ملتی ہے ''اردو شاعری دل کی شاعری ہے۔''

اردو شاعری دل کی شاعری ہے یا جذبے کی شاعری ہے یا دردمندی کی شاعری ہے یا داخلیت کی شاعری ہے.... ان سب تصورات کے ایک ہی معنی ہیں۔ یہ شاعری کسی نہ کسی طرح حقیقت، خارجی حقیقت سے کٹی ہوئی ہے۔ یہ جب اڑان پر آتی ہے تو حقیقت سے آگے نکل کر صرف تخیلی چیز بن جاتی ہے۔ جب شکست کھاتی ہے تو سخت و سنگین حقیقت کے تلخ اور مایوس کن ردِعمل کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جدید اردو تنقید کے قریب قریب سارے دبستان اردو شاعری کے اسی تصور سے پیدا ہوئے ہیں، مثلاً وہ لوگ جو خارجیت یا داخلیت کی اصطلاحوں میں اردو شاعری کو سمجھنا چاہتے ہیں یا وہ لوگ جو فکر اور جذبے کو ایک دوسرے سے جدا کر کے ان میں سے اپنی پسند کے مطابق کسی ایک کا اطلاق اردو شاعری پر کرتے ہیں۔ لطف یہ ہے کہ اردو شاعری کے مخالف اور موافق اپنے بنیادی اختلافات کے باوجود ان اصطلاحوں پر متفق ہیں اور انھیں کو اپنے پیمانوں کے طور پر استعمال کرتے ہیں چاہے نتیجہ اردو شاعری کے حق میں نکالتے ہوں چاہے مخالفت میں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہے؟

کسی حقیقت کو دیکھنے والے جب دو مختلف گروہوں میں بٹ جائیں اور متضاد نتائج برآمد کریں تو ہمیں پورے اطمینانِ قلب کے ساتھ ایک بات سمجھ لینی چاہیے کہ دونوں حقیقت کو دیکھنے سے قاصر ہیں اور حقیقت کو بیان کرنے کے بجائے حقیقت کے بارے میں صرف اپنا ردِعمل بیان کر رہے ہیں۔ حقیقت کو دیکھنے اور بیان کرنے کے بجائے حقیقت سے متعلق اپنے ردِعمل کو دیکھنے اور

بیان کرنے کے صرف ایک معنی ہیں، جذباتیت۔ جذباتیت پرست انسان وہ ہوتا ہے جو حقیقت کو نہیں دیکھ سکتا اور حقیقت کے بارے میں صرف اپنے ردِعمل کو دیکھتا ہے۔ یعنی اس کا تصورِ حقیقت خود اس کی اپنی شخصیت کا ایک پھیلاؤ ہوتا ہے اور بس۔ غدر کے بعد اب تک کی ساری اردو تنقید (اور اس میں ترقی پسند غیر ترقی پسند کی تخصیص نہیں) ان معنوں میں صرف جذباتی تنقید ہے۔ اردو شاعری کے نقادوں کی اپنی شخصیت کا پھیلاؤ! لیکن جذباتیت صرف نقادوں کا مرض نہیں۔ نقاد، شاعر، ادیب، فلسفی، سیاست دان، مذہبی علما، مفسرین، محدثین، تاجر، دکان دار، گاہک، غرض انسانوں کی جتنی بھی قسمیں ممکن ہیں ان سب کے ساتھ جدید کا لفظ لگائیے اور آپ دیکھیں گے کہ وہ صرف جذباتیت پرست ہیں۔ مگر اس حقیقت پر ہم کہیں اور بحث کریں گے۔

ممتاز حسین یا ترقی پسند نقاد، جدید نقاد، جب اچھے یا برے معنوں میں اردو شاعری کو داخلیت یا خارجیت، فکر یا جذبہ، تسخیرِ نفس یا تسخیرِ فطرت اور اسی قسم کی ان گنت ادھوری سچائیوں میں تقسیم کرتے ہیں تو دراصل اردو شاعری کی حقیقت نہیں بیان کرتے بلکہ اپنی حقیقت۔ آپ اجازت دیں تو میں اس کے لیے اپنی اصطلاح استعمال کرلوں —— کسری انسان کی حقیقت!

ممتاز حسین کے نزدیک قدیم اردو شاعری اچھے معنوں میں جذبے کی شاعری اس بنا پر ہے کہ وہ خود اچھے معنوں میں جذبے کے آدمی ہیں۔ شریف، نیک، ہمدرد! مگر یہ صفات کتنی ہی قابل ستائش کیوں نہ ہوں ہمیں قدیم اردو فارسی شاعری کو سمجھنے میں مدد نہیں دے سکتیں۔ قدیم اردو فارسی شاعری جذبے کی شاعری نہیں ہے —— اس جذبے کی، جو خارجی حقیقت سے آگے جاتا ہے یا پیچھے رہتا ہے کیوں کہ جذبے کی یہ دونوں قسمیں جذبے کی مسخ شدہ قسمیں ہیں۔ کسری انسان کا کسری جذبہ۔

قدیم اردو شاعری کی پوری حقیقت یہ ہے کہ (ایک بار پھر اپنی ہی اصطلاح استعمال کرنے کی اجازت چاہتا ہوں) وہ پورے آدمی کی شاعری ہے۔ یعنی اس آدمی کی شاعری جس کا احساس، جذبہ اور عقل ایک دوسرے سے جدا نہیں ہوتے بلکہ ایک وحدت بناتے ہیں اور یہ وحدت اپنے اندر بھی ہم آہنگ ہوتی ہے اور خارجی حقیقت سے بھی ہم آہنگی رکھتی ہے جو خود ایک ہم آہنگ وحدت ہے۔ خیر، آپ میری اصطلاحوں کے چکر میں نہ پڑیں۔ نہ اس چکر میں کہ جدید اردو تنقید کے مختلف دبستان کیا کہتے ہیں اور ان کی صداقت ایک دوسرے سے کس حد تک مختلف اور کس حد تک متحد ہے۔ یہ تبصرہ ممتاز حسین کی کتاب پر ہے اس لیے ہمیں ممتاز حسین کی صداقت ہی پر گفتگو کرنی چاہیے۔

ممتاز حسین کے نزدیک اردو شاعری اچھے معنوں میں جذبے کی شاعری ہے جس کی تشریح ہم نے یہ کی ہے کہ اس زمانے میں جب انسان قوانینِ فطرت پر کمند نہ پھینکنے کے باعث بندۂ مجبور تھا

اور فطرت اور قوانینِ فطرت پر حاوی نہیں ہوا تھا، اس شاعری نے انسانی وحدت اور مساوات کے خواب دیکھے۔ حالاں کہ اس خواب کی تعبیر کے لیے ضروری تھا کہ مشینوں اور برقی طاقتوں کا استعمال انسانی محنت کے استحصال کے جواز کو بے جان بنادے جیسا کہ بیسویں صدی میں ہوا ہے۔ یہی اس کا جذباتی پہلو ہے۔ دوسری بات ممتاز حسین یہ کہتے ہیں کہ جذبے کی یہ شاعری تصوف کی تحریک سے متاثر ہے جو ساتویں صدی ہجری کے مسلمان کاری گروں کی تحریک تھی۔ اس تحریک نے انسان اور خدا کے درمیان اور انسان اور انسان کے درمیان نئے رشتے قائم کرنے کی کوشش کی۔ یہ اس کی تاریخی حقیقت ہے۔ تاریخی حقیقت کا مطلب یہ ہے کہ اگر کاری گروں کا نیا معاشی طبقہ جو ایک نئے ذریعۂ پیداوار کی وجہ سے پیدا ہوا تھا اور اس لیے خدا اور تقسیم پیداوار کے ایک نئے تصور یا انسانی رشتوں کے ایک نئے نظام کا طالب تھا، ظہور میں نہ آیا ہوتا تو تصوف کی تحریک بھی وجود میں نہ آتی۔ یہ نیا معاشی طبقہ کرگھے کی ایجاد سے پیدا ہوا تھا اور کرگھے کی ایجاد سے انسان فطرت کی قوتوں پر قابو پانے کی جدوجہد میں ایک قدم آگے بڑھا تھا۔ اس لیے تصوف کی تحریک نے انسان کی کبریائی کا نعرہ بلند کیا:

نیست اندر جبہ ام الا خدا

دوسری طرف کرگھے کی ایجاد نے تقسیم پیداوار کے نظام پر بھی اثر ڈالا۔ یعنی انسانی وحدت اور مساوات کا تصور پیدا ہوا۔ بنی آدم اعضائے یک دیگر اند یا اصل تہذیب احترامِ آدمی۔ جب مسلمان کاری گر اپنے کرگھے کے ساتھ ہندوستان آئے تو یہاں بھی ہندوؤں میں بھگتی تحریک اور مسلمانوں میں صوفی تحریک کا آغاز ہوا اور ہندوستان کی تمام زبانوں کی شاعری اس تاریخی حقیقت سے متاثر ہوئی۔

ممتاز حسین کی اس صداقت پر غور کرنے کے لیے ہمیں دو بنیادی باتوں کا تعین کرنا پڑے گا (۱) کیا انسان اور خدا کی وحدت اور نتیجے کے طور پر انسان اور انسان کی وحدت کا تصور تصوف میں جذباتی نعرہ ہے؟ (۲) کیا انسان اور خدا اور انسان اور انسان کی وحدت کا یہ تصور کرگھے کی ایجاد سے ساتویں صدی ہجری میں پیدا ہوا؟

افسوس کہ ان سوالوں پر تفصیل سے کچھ کہنا اس تبصرے میں، جو پہلے ہی ضرورت سے زیادہ ہو چکا ہے، نہ ممکن ہے نہ مناسب۔ اس لیے مجبوراً ہمیں صرف چند اشاروں پر اکتفا کرنی پڑے گی۔ آیئے پہلے ممتاز حسین کے کرگھے کو دیکھ لیں۔ تصوف کا بنیادی تصور وحدت الوجود ہے۔ اس سے خدا اور انسان کی وحدت کا تصوف پیدا ہوا۔ ہم اس وقت اس تصور کی پیچیدہ تفاصیل میں نہیں جائیں گے۔ ہمیں اس وقت صرف یہ دیکھنا ہے کہ کیا یہ تصور ممتاز حسین کے کرگھے سے پیدا ہوا ہے؟ رسولِ کریم ﷺ کی ایک حدیث ہے۔ خدا نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔ یہ کرگھے سے سات سو

سال پہلے کی بات ہے۔ پھر اسی تصور کو ہم عہد نامہ عتیق باب پیدائش میں یوں دیکھتے ہیں۔ ''اور خدا نے انسان کو اپنی صورت پر پیدا کیا۔'' صرف یہی نہیں اس کے ساتھ یہ تصور بھی کہ انسان زمین کی سب سے بڑی اور برتر مخلوق ہے۔ قرآن کے الفاظ میں زمین پر خدا کا خلیفہ۔ عہد نامہ عتیق کے الفاظ ملاحظہ کیجیے: ''پھر خدا نے کہا، ہم انسان کو اپنی صورت پر اپنی شبیہ کی مانند بنائیں اور وہ سمندر کی مچھلیوں اور آسمان کے پرندوں اور چوپایوں اور زمین اور سب جان داروں پر جو زمین پر رینگتے ہیں، اختیار رکھیں۔'' قرآن کریم کہتا ہے سخر لکم مافی السموٰت وما فی الارض۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال نے بھی اسلام کے تصورِ توحید اور اس کے نتیجے وحدتِ آدم کو سمجھنے میں ایسی ہی غلطی کی ہے کیوں کہ وہ اسے انسان کے زمانی ارتقا سے وابستہ کر دیتے ہیں اور قریب قریب ترقی پسندوں ہی جیسا یہ تصور پیدا کرتے ہیں کہ توحید اور وحدتِ انسانیت یا وحدت آدم کے یہ تصورات سن چھ سو عیسوی میں پیدا ہوئے۔ خیر، یہ ایک ضمنی بات تھی ہم اقبال پر نہیں ممتاز حسین پر بات کر رہے ہیں۔

آپ نے دیکھا کہ تصوف انسان کی جس کبریائی کا ذکر کرتا ہے وہ کرگھے سے نہیں پیدا ہوا۔ یعنی ساتویں صدی ہجری کی چیز نہیں ہے بلکہ ہم اسے اس دور میں بھی یکساں پاتے ہیں، جب تاریخِ انسانیت ابھی عہدِ غلامی میں تھی اور ترقی پسندوں کے تاریخی تصور کے مطابق انسانی وحدت اور مساوات کے تصورات سے خالی۔ صرف یہی نہیں بلکہ زمانۂ قبلِ تاریخ کی اہم ترین دستاویز اُپنشد میں بھی ہمیں یہ تصورات جوں کے توں ملتے ہیں (جس کو شوق ہو پچاس روپے خرچ کر کے اور بازار سے ترجمہ لے کر دیکھ لے)۔ ترقی پسند سب سے زیادہ تاریخی حقیقت پر زور دیتے ہیں مگر یہ وہی بنیادی چیز ہے جس کا سب سے کم علم رکھتے ہیں۔ ممتاز حسین کا کرگھا کہاں تک جائے گا۔

اچھا اب دوسرے تصور کو دیکھیے۔ چوں کہ کرگھے سے مشینی دور تک پہنچنے میں ابھی کئی صدیوں کی دیر تھی اس لیے انسان کی کبریائی اور انسانی وحدت اور مساوات ایک جذباتی صداقت تھی۔ مگر آپ دیکھ چکے کہ یہ تصور جس بنیاد پر قائم ہے وہ بجائے خود باطل ہے۔ اس لیے جس صداقت کو تصوف بیان کرتا ہے اسے جذباتی کہنا انسانی شعور کا منھ چڑانا ہے۔ تصوف کی صداقت مابعد الطبیعیاتی ہے یہ اذباتی جذباتی سب عہدِ جدید کی چیزیں ہیں۔

ممکن ہے شاعری کا کوئی پرخلوص طالب علم ہمیں یہ کہہ کر ٹوک دے کہ پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ اردو شاعری کا مرکز دل ہے؟ مگر یہاں دل کے معنی جذبہ کب ہیں۔ رسول کریم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی حدیث ہے: ''العقل فی القلب۔'' قدیم فارسی یونانیوں کی طرح ہمارے یہاں بھی دل عقل کا مرکز ہے نہ کہ جذبے کا، جذبے کا مرکز دماغ ہے۔ جذبے کا مرکز دل کو بنانا کسری تہذیب کا کارنامہ ہے۔ ہماری قدیم تہذیبوں کو اس سے کوئی تعلق نہیں۔

اچھا یہ تو ہوئیں بنیادی باتیں۔ اب اس دعوے کو کہ اردو فارسی شاعری جذبے کی شاعری ہے۔ اس جذبے کی جو خارجی حقیقت سے ہم آہنگ نہیں ہے اس لیے دراصل جذباتیت ہے ــــ دو وہ ایک دوسرے زاویوں سے دیکھیے۔ ممتاز حسین صاحب نے انسانی وحدت اور مساوات کے کرگھیاتی تصور کو ثابت کرنے کے لیے حافظ، رومی اور میر کے حوالے دیے ہیں۔ مگر حافظ کی شاعری کو جذباتی شاعری کی فہرست میں رکھنا پرلے درجے کی بدمذاقی ہے اور رومی؟ رومی کی شاعری کی صداقت کو جذباتی صداقت کہنا ایسا ہے جیسے آپ ہمالیہ پہاڑ کو جذباتی صداقت کہہ دیں۔ ممکن ہے میر کی شاعری جذباتی ہو۔ ممتاز حسین شعر پیش کرتے ہیں:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

مگر کیا یہاں درد و غم کا مطلب خارجی حقیقت کا ردِعمل ہے؟ کیوں کہ جدید معنوں میں جذبہ اس کے سوا اور کچھ نہیں۔ جدید اردو تنقید کی بیشتر گمراہیاں اسی قسم کے لغو تصورات سے پیدا ہوئی ہیں۔ میر صاحب کے درد و غم کچھ اور ہیں، انھیں فیض کے درد و غم سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ ہاں البتہ فیض کی شاعری جذباتی شاعری کی بڑی اچھی اور خوب صورت مثال ہے۔ ممتاز حسین نے ان پر دو مضمون لکھ کر ان کے ساتھ انصاف کیا ہے۔

دوسرا زاویہ اس جذباتی صداقت کو دیکھنے کا یہ ہے کہ آپ اسے تہذیب کے دوسرے مظاہر کے آمنے سامنے رکھ کر دیکھیں۔ کیوں کہ یہ مظاہر کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں دراصل ایک ہی تہذیبی وحدت سے پیدا ہوتے ہیں۔ کیا قدیم اردو نثر جذبے کی نثر ہے۔ ممتاز حسین کہتے ہیں عہدِ خسرو سے عہدِ بہادر شاہ تک ایک ہی چیز ہے۔ اچھا خسرو کی موسیقی جذبے کی موسیقی ہے؟ جذبے کی موسیقی کلچرل ہیریٹیج کا نعرہ لگانے والوں اور جذبے اور جذباتیت بلکہ تمام تصورات کو خلط ملط اور الٹ پلٹ کرنے والے جدید لوگوں نے پیدا کی ہے، خسرو نے نہیں۔ او پی نیر اور خسرو میں بہت بڑا فرق ہے۔ ایک کی پیدائش مابعد الطبعیاتی سے ہے۔ دوسرے کی زورِ طبیعت سے۔

بحث طویل ہوگئی اور ہم ابھی تک مواد سے آگے نہیں بڑھ سکے۔ مگر ہم نے ابتدا میں اصول قائم کیا تھا کہ جب تک تنقید ''کیا کہا گیا ہے'' کا صحیح تعین نہیں کر سکے گی اس وقت تک یہ فیصلہ بھی نہیں کر سکے گی کہ اس کی ہیئت کس طرح پیدا ہوئی ہے اور بہترین ہیئت کون سی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ممتاز حسین نے ہیئت یا فارم کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ جزوی طور پر ممکن ہے کہ صحیح ہو مگر کلی صداقت پر اس کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے فارم کی حقیقت دریافت کرنے اور اس کے بہترین نمونوں کا انتخاب کرنے میں ان کی راہنمائی قطعی طور پر مشتبہ ہے۔ وہ اچھے برے

اشعار انتخاب ضرور کرتے ہیں مگر اس طرح جیسے کوئی اندھیرے میں تیر پھینکتا ہے کہ لگ گیا تو تیر ورنہ تکا۔ میں تکوں کو گننے اور فہرست شمار کرنے کا کام مجتبیٰ حسین کے لیے چھوڑتا ہوں۔ آخر میں صرف ایک بات اور۔ ''ادب اور شعور'' کو میں ترقی پسند تنقید کی سب سے اہم تصنیف قرار دیتا ہوں۔ کیوں کہ مارکسی نقطۂ نظر اور ترقی پسند نظریۂ ادب پر کوئی گفتگو کرنے کے لیے یہ ہمیں دوسری کتابوں کے مطالعے سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ ''ادب اور شعور'' کا مطالعہ دراصل تاریخ اور ادب کے بارے میں ایک پوری تحریک کا مطالعہ ہے۔

○

# ارضی تہذیب کا انجام

''اردو شاعری کا مزاج'' وزیر آغا صاحب کی تصنیف ہے جس میں انھوں نے اردو شاعری کی تین بنیادی اصناف گیت، غزل اور نظم کا ان کے تہذیبی پس منظر کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔ کتاب کے مباحث بڑی تقطیع کے سوا چار سو صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں، جن کے درمیان بہت سی سخن گسترانہ باتیں آتی ہیں۔ میرے لیے یہ تو ممکن نہیں کہ میں اس کتاب کا تمام جہات سے احاطہ کرسکوں۔ پھر بھی میں کوشش کروں گا کہ آغا صاحب کی بنیادی فکر کو ضرور بیان کردوں۔

آغا صاحب کی فکری عمارت اپنے تمام پیچیدہ گوشوں کے ساتھ کچھ یوں ہے۔ کائنات ایک چھوٹے سے بے حد گنجان ذرّے کے پھٹنے سے پیدا ہوئی ہے اور برابر پھیلتی چلی جارہی ہے۔ اس پھیلاؤ سے زمان و مکان پیدا ہوئے ہیں اور وجود کی ساری شکلیں ظہور میں آئی ہیں۔ لیکن یہ پھیلاؤ ہمیشہ جاری نہیں رہے گا۔ تحرک کا زور ختم ہونے کے بعد معکوس حرکت پیدا ہوگی اور کائنات سمٹنے لگے گی۔ مکان معدوم ہوجائے گا اور وقت بجھ جائے گا اور کائنات پھر اپنی ابتدا کی طرف لوٹ آئے گی۔ اس طرح عدم سے وجود اور وجود سے پھر عدم کا دائرہ مکمل ہوگا۔ آغا صاحب کے نزدیک یہ پہلی ثنویت ہے جس کا کائنات اپنے عملِ قبض و بسط میں اظہار کرتی ہے۔ علامتی زبان میں آغا صاحب اسے رحمِ مادر سے نکلنے اور پھر رحمِ مادر میں واپس آنے کا عمل کہتے ہیں۔ ایک دوسری اصطلاح میں یہ ین سے یانگ اور یانگ سے پھر ین تک سفر ہے۔

کائنات کے اس وسیع دائرے میں مختلف تہذیبوں کے دائرے بنتے ہیں اور ثنویت کا مظاہرہ کرتے ہوئے اسی طرح پھیلنے اور سمٹنے کا عمل دُہراتے ہیں۔ پھر یہ عمل تہذیب کے تمام ذیلی

دائروں میں دُہرایا جاتا ہے۔ خصوصاً فنونِ لطیفہ، موسیقی، مصوری، سنگ تراشی اور زبان و ادب میں اسی کا اظہار ہوتا ہے اور پھر اس سے بھی نیچے اتر کر فرد کی انفرادی زندگی میں بھی اپنا اعادہ کرتا ہے۔ تہذیب کی ابتدا ایک ٹھہری ہوئی کیفیت سے ہوتی ہے (عدم: ین) پھر اس میں کسی وجہ سے تحرک پیدا ہوتا ہے (وجود: یانگ) اور وہ ایک جست بھر کر اس ٹھہری ہوئی کیفیت سے نکل جاتی ہے۔ لیکن اس جست کے دو مرحلے ہیں۔ پہلے مرحلے میں تہذیب ین سے نکل کر پھر فوراً ین کے اثر میں آجاتی ہے۔ جیسے بچہ رحمِ مادر سے نکل کر پھر آغوشِ مادر سے چمٹ جاتا ہے۔ لیکن دوسرے مرحلے میں اسے زیادہ آزادی حاصل ہوتی ہے۔ جیسے بچہ فرد کے روپ میں اپنی انفرادیت حاصل کرتا ہے۔ عورت کا جادو اس پر اب بھی اثر کرتا ہے مگر بچے کی طرح نہیں۔ اس مرحلے میں تہذیب بھی ین سے زیادہ یانگ کا مظاہرہ کرتی ہے۔ مگر اس آزادہ روی کے بعد پھر انجام کارِ واپسی کا مرحلہ سامنے آتا ہے۔ تہذیب اپنے طویل سفر کو پورا کر کے پھر اپنی اصلیت (ین: عدم) کی طرف لوٹتی ہے۔ تہذیبی مظاہر مثلاً فنونِ لطیفہ وغیرہ پھر ٹھہری ہوئی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں اور فرد بھی زندگی کے سفر کو پورا کر کے موت کی طرف لوٹتا ہے جو (ین: عدم) رحمِ مادر ہی کی ایک صورت ہے۔ اس طرح تہذیبی، اجتماعی اور انفرادی زندگی کے ایک دائرے میں آخری فتح ین ہی کی ہوتی ہے۔

آیئے اب اس عمل کو افریشیائی تہذیب کے دائرے میں دیکھیں۔ یہاں آغا صاحب ایک نئی اصطلاح استعمال کرتے ہیں ـــــ جنگل ـــــ یہ جنگل وہی ین: عدم: رحمِ مادر ہے۔ افریشیائی تہذیب کی ابتدا جنگل سے ہوتی ہے۔ اس جنگل میں انسان بالکل ارضی زندگی بسر کرتا تھا۔ یہ زندگی جسم، جبلت، خواہش اور کثرت کی زندگی تھی۔ لیکن پھر اس میں تحرک پیدا ہوتا ہے۔ مختلف قبائل جنگل سے نکلتے ہیں اور خانہ بدوشی کی زندگی اختیار کرتے ہیں۔ ایک نئے اصولِ زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ اس زندگی کا اصول روح، عقل، خواہش پر قابو پانا اور وحدت ہے۔ یہ ین سے یانگ اور عدم سے وجود کی طرف ایک جست ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی زندگی رحمِ مادر سے باہر نکلتی ہے۔ زمینی تصورِ حیات کے بدلے آسمانی تصورِ حیات پیدا ہوتا ہے۔ کائناتی دائرے میں ثنویت کا جو اصول زمین اور آسمان کہلاتا ہے وہ انسانی علامتوں میں مادری اور پدری اصولوں کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے۔ جنگل کی زندگی مادری اصول کی زندگی تھی، خانہ بدوشی کی زندگی پدری اصول کی زندگی ہے۔ ان دونوں اصولوں کی آمیزش اور آویزش سے افریشیائی تہذیب آگے بڑھی اور اس کی ساری تہذیبی اقدار، فنونِ لطیفہ اور معاشرت کی دوسری شکلیں پیدا ہوئیں۔

آغا صاحب نے افریشیائی تہذیب کا یہ تذکرہ ضمناً کیا ہے۔ ان کا اصل مطالعہ ہندوستان کی سرزمین میں دراوڑی تہذیب کا مطالعہ ہے۔ اس لیے ہم بھی یہاں سے گزر کر دراوڑی تہذیب کی

طرف بڑھتے ہیں لیکن چلتے چلتے ایک نظر افریشیا کی مادری ارضی تہذیب کے بنیادی خصائص پر ڈال لیجیے جو تعداد میں پانچ ہیں:

(۱) ان تمام تہذیبوں کا رشتہ زمین کے ساتھ بے حد مضبوط تھا اور جنگل اور زراعت نے ان پر گہرے اثرات مرتسم کیے تھے۔

(۲) یہ تہذیبیں مادر پرستی کی علم بردار تھیں اور ان میں روح کی بجائے جسم کو اہمیت حاصل تھی۔

(۳) ان تہذیبوں میں وحدت کی بجائے کثرت کا نظریہ رائج تھا اور اس کے زیر اثر ایک خدا کے بجائے لاتعداد دیوتاؤں وغیرہ کی پوجا کا تصور بے حد مقبول تھا۔

(۴) ان تہذیبوں میں فرد محض ایک پرزہ تھا جو سماج کی مشین کے ساتھ وابستہ تھا۔ اس کی اپنی انفرادیت صفر کے برابر تھی۔

(۵) یہ تہذیبیں موت کے خوف میں مبتلا تھیں اور موت پر فتح حاصل کرنے کے لیے مادی وسائل کو بروئے کار لانا پسند کرتی تھیں۔ دراوڑی تہذیب انھی خصائص کی روشنی میں ایک ارضی مادی تہذیب تھی۔

یوں تو آغا صاحب نے دراوڑی تہذیب کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ یہ ہندوستان کے قدیم باشندوں اور دراوڑی قبائل کے تصادم کا نتیجہ تھی، جو بحیرۂ روم کے خانہ بدوش قبائل تھے اور پدری اصول کے حامل تھے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اسے ایک ارضی مادی تہذیب کہتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آغا صاحب کے نزدیک جب کسی ارضی مادی تہذیب سے کسی پدری قبیلے کا تصادم ہوتا ہے تو نو وارد تہذیب، ایک نہایت قلیل عرصے میں اپنے چند سطحی اوصاف اس ارضی تہذیب کو دینے کے بعد خود بہ خود ختم ہو جاتی ہے اور ارضی مادی تہذیب کا ''جسم'' اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ اس لیے آغا صاحب کے نزدیک ''اصل بات'' یہ ہے کہ ''آریا اور آریا سے قبل جو لوگ آئے اور پھر آریا کے بعد جو لوگ آئے وہ ہندو ہندوستان کے ارضی معاشرے میں ضم ہوتے چلے گئے اور ان کا وجود ارضی تہذیب کو ایک ہنگامی تحریک عطا کر کے ختم ہو گیا۔'' ان معنوں میں ہندوستان کی پوری تاریخ ایک ارضی مادری تہذیب کی تاریخ ہے۔ جس میں آریا اور ان سے پہلے اور بعد میں آنے والے لوگوں کا حصہ صرف اتنا ہے کہ اسے تحرک دینے اور چند سطحی اوصاف عطا کرنے کے بعد اس میں ضم ہو کر ختم ہو گئے۔ کیوں کہ آغا صاحب کی فکر کے مطابق یہ فطرت کے اصولوں کے عین مطابق ہے۔ فطرت کا اصول آغا صاحب کے نزدیک یہ ہے کہ ''نر جنسی اتصال کے فوراً بعد مر جاتا ہے۔'' بہرحال آغا صاحب کے مطابق دراوڑی تہذیب ایک ارضی مادری تہذیب تھی۔ اس میں پہلا تحرک آریوں کی آمد سے پیدا ہوا جو خانہ بدوش قبائل تھے اور پدری اصول کے حامل تھے۔ ان دونوں اصولوں کے ملنے سے ایک نئی تہذیب پیدا ہوئی۔ لیکن یہ تصادم کچھ عرصہ جاری رہنے کے بعد ختم ہو گیا۔ ین: عدم: رحم

مادر: جنگل: ارضی تہذیب پھر لوٹ آئی۔ لیکن اسی وقت ایک دوسرا تحرک پیدا ہوا۔ مسلمان ہندوستان میں داخل ہوئے جو انھیں خانہ بدوش قبائل کا ایک حصہ تھے۔ اب ایک نئی تہذیب کا دور شروع ہوا۔ لیکن اس پر بھی وہی وقت آیا جب وہ تحرک کے ختم ہونے کے باعث ارضی تہذیب کا شکار ہوگئی۔ اس کے بعد تیسرا تحرک انگریزوں کی آمد سے پیدا ہوا جو ابھی تک جاری ہے۔

معاف کیجیے، مجھے احساس ہے کہ میں آپ کو تھکائے دے رہا ہوں۔ لیکن آغا صاحب نے جتنا مجھے تھکایا ہے اس کا کچھ حصہ تو آپ کو بھی ملنا چاہیے۔ اچھا اب سوال یہ ہے کہ اس ساری بحث کا کتاب کے اصل موضوع یعنی اردو شاعری سے کیا تعلق ہے؟ تعلق یہ ہے کہ آغا صاحب کے نزدیک اردو شاعری کی تین بنیادی اصناف گیت، غزل اور نظم دراوڑی تہذیب میں تحرک کی مذکورہ بالا تین کروٹوں سے پیدا ہوئی ہیں اور ہندوستان کے تہذیبی ارتقا کے تین ادوار کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ گیت آریوں کے تصادم کی، غزل مسلمانوں کے تصادم کی اور نظم انگریزوں کے تصادم کی۔

یہ ہے وزیر آغا صاحب کی مرکزی اور بنیادی فکر کی ایک مختصر تلخیص، جو اُن کی پوری کتاب میں ریزہ ریزہ ہو کر بکھری ہوئی ہے۔ بیچ میں اتنے تھکا دینے والے مباحث، تفصیلات اور مختلف باتوں کی تکرار آتی ہے کہ پڑھنے والے کا جی اوب جاتا ہے۔ لیکن یہ باتیں طرزِ تحریر کے ذکر میں کہی جائیں تو بہتر ہے۔

اب تک بات یہاں پہنچی ہے کہ افریشیا کی اصلی تہذیب ایک ارضی مادری تہذیب ہے، جس میں پدری قبائل ایک تحرک پیدا کرتے ہیں لیکن ہر بار تحرک کے ختم ہونے یا کم زور پڑنے سے یہ تہذیب پھر ارضی مادری تہذیب بن جاتی ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس نقطۂ نظر کی روشنی میں افریشیا کی موجودہ تہذیبوں، مثلاً مسلمانوں کی تہذیب کا کیا مستقبل ہے؟ آغا صاحب نے اس سوال کے جواب میں سوا چار سو صفحات لکھے ہیں مگر جواب پھر بھی نہیں دیا۔ وہ ڈر گئے ہیں۔ جواب یہ ہے کہ ارضی مادری تہذیب، اسلام اور ایک اسلام کا کیا ذکر ہے —— تمام پدری اصولوں کی حامل تہذیبوں کو کھا جائے گی۔ یہ کتاب پدری تہذیبوں کے ناگزیر، قطعی اور اٹل خاتمے کا اعلان کرتی ہے لیکن آغا صاحب یہ بھی جانتے ہیں کہ ارضی تہذیب بجائے خود بانجھ رہتی ہے۔ اس میں جب تک پدری تہذیبیں تحرک نہ پیدا کریں وہ ارتقا پذیر نہیں ہوسکتی۔ وہ زمین سے اس درجہ وابستہ ہوتی ہے کہ جب تک باہر سے کوئی طاقت آ کر تحرک نہ دے اس میں لطافت اور رفعت پیدا ہی نہیں ہوسکتی۔ اس لیے ایک معنوں میں یہ افریشیائی تہذیبوں ہی کے نہیں، بجائے خود تہذیب ہی کے خاتمے کا اعلان ہے۔ کیوں کہ ارضی تہذیب کے معنی ہیں یہ: جنگل: رحم مادر: عدم اور موت۔

یہ ہے ارضی تہذیب کی قصیدہ خوانی کا حوصلہ شکن انجام۔ آغا صاحب اس نتیجے پر پہنچ کر

ایک اضطراب کا شکار ہو جاتے ہیں اور اس کا حل کائناتی تخلیق کے معمے میں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اب ان کا سوال یہ ہوتا ہے کہ کائنات جب عدم میں تھی تو اس میں پہلا تحرک کیسے پیدا ہوا اور وجود کہاں سے آیا؟ اس سوال کے ساتھ ہی آغا صاحب کی فکر تمام قوسوں اور نیم دائروں سے گزر کر عدم اور وجود کے تصورات سے ٹکراتی ہے اور ان کے لامختتم دائرے میں ٹھٹک کر کھڑی ہو جاتی ہے:

> اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ وجود کا یہ تخم کہاں سے آتا ہے؟ اس سلسلے میں عام عقیدہ تو یہ ہے کہ کوئی ایسی لامحدود، لازوال ہستی ہے جو وجود و عدم سے ماورا ہے اور جس کے ادنیٰ اشارے پر عدم کے اندر وجود کا تحرک پیدا ہو جاتا ہے (جس سے ایک عالم رنگ و بو ابھر آتا ہے) بے شک یہ عقیدہ بڑا مقدس اور قابلِ احترام ہے لیکن کبھی کبھی انسانی ذہن یوں بھی سوچتا ہے کہ شاید عدم اور وجود ایک ہی دائرے کی دو کروٹیں ہیں۔ اس دائرے میں عدم کی یہ خاصیت ہے کہ اس میں ایک طویل عرصے تک مکمل انجماد قائم رہتا ہے اور پھر ایک فطری اصول کے تحت اس کے بطن سے پہلا تحرک پیدا ہوتا ہے۔ پھر یہ تحرک وجود میں ڈھل کر گویا رحم مادر سے باہر آتا ہے اور ایک قوس کا سا انداز اختیار کر کے پھر رحم مادر میں ڈوب جاتا ہے۔

یہاں تک میں نے غلط یا صحیح آغا صاحب کی تشریح کا کام کیا ہے۔ ممکن ہے کہ مجھ سے غلطیاں بھی ہوئی ہوں لیکن میں نے اپنی طرف سے پوری احتیاط سے کام لیا ہے اور اس کے نتائج سے مطمئن ہوں۔ اب میں آغا صاحب کے چند مفروضوں پر دو چار باتیں کہنا چاہتا ہوں:

آغا صاحب کی فکر کی اساس ثنویت ہے جسے انھوں نے کائنات کی حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے۔

ثنویت کیا ہے؟

ہم کائنات میں کثرت کا مشاہدہ کرتے ہیں اور تضاد، تخالف اور یکسانیت ہمارے وہ تصورات ہیں جن کی مدد سے ہم کثرت پر حکم لگاتے ہیں۔ ہماری نظر جب تک کثرت پر رہتی ہے ہم کسی فکر کے قابل نہیں ہوتے۔ کیوں کہ فکر کا تقاضا کثرت کو کسی اصول کے تابع کرنا ہے۔ جب ہم اس کثرت کو عملِ تجرید سے گزارتے ہیں، تو ہمیں ایسے نظریات حاصل ہوتے ہیں جن میں عالم کثرت کچھ اصولوں کے تحت آ جاتا ہے۔ ان میں سے وہ نظریہ جو عالمِ کثرت کی توجیہ دو مستقل بالذات اصولوں یا جوہروں سے کرتا ہے اسے ثنویت (Dualism) کہتے ہیں۔ اس کے مقابلے پر

Monism ہے جو کائنات کی توجیہ اصولِ واحد سے کرتا ہے۔ اس طرح ثنویت اور وحدت دو انداز نظر ہیں جن سے کائنات کی توجیہ کی جاتی ہے۔ چناں چہ آغا صاحب کی ثنویت آغا صاحب کا نظریہ ہے، کائنات کی حقیقت نہیں ہے دوسرے لفظوں میں یہ ممکن ہے کہ کائنات کو ایسی نظر سے دیکھا جائے کہ اس کا تضاد رفع ہو جائے اور یہ فکر کا اعلیٰ تر مقام ہے۔ ذاتی طور پر میرے نزدیک کثرت کو کثرت کی نظر سے دیکھنا حیوان کا کام ہے۔ ثنویت کی نظر سے دیکھنا حیوان سے کچھ بہتر آدمی کا اور وحدت کی نظر سے دیکھنا پورے آدمی کا۔ کائنات کو وحدت کی نظر سے دیکھنے کا مطلب یہ ہے کہ انسان کائنات کو دیکھ تو رہا۔ لیکن اس کی نظر کائنات میں الجھ کر نہیں رہ گئی بلکہ اس سے اوپر جا کر ایک ایسے اصول کو دیکھ رہا ہے جس سے یہ ساری کثرت ظاہر ہوئی ہے۔ اس کے مقابلے پر ثنویت کے معنی یہ ہیں کہ نظر کثرت سے اوپر اٹھتی تو ہے مگر ایک جگہ پہنچ کر اٹک گئی ہے اور اس ماورائی اصول تک نہیں پہنچ سکی ہے جو کائنات کے آخری تضاد کو بھی دور کر دے۔ ان معنوں میں ثنویت ایک طرح کے عجزِ فکر اور نقص کا نتیجہ ہے۔ دنیا میں فکر کے جتنے اعلیٰ مکاتب موجود ہیں ان کی بنیاد اصولِ وحدت پر ہے۔ بلکہ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ فلسفے کی بنیاد اس وقت پڑی جب تھیلز نے یہ حکم لگایا کہ کائنات کی ہر چیز کی اصل پانی ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ اس کا جواب صحیح تھا بلکہ اس وجہ سے کہ اس نے کائنات یا عالمِ کثرت کی توجیہ اصولِ واحد سے کرنی چاہی۔

اس سلسلے کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ ثنویت کا نظریہ کثرت سے متعلق ہونے کے باعث ایک مادیت آلود نظریہ ہے۔ اس لیے اس نظریے سے ان تہذیبوں کا جائزہ نہیں لیا جا سکتا جن کا اصولِ وحدت ہے۔ تہذیبیں اپنے باطن سے پرکھی جاتی ہیں۔ یعنی ان پر جو حکم لگایا جاتا ہے، وہ ان کی اندرونی زندگی سے آتا ہے نہ کہ خارج سے ان پر عائد کیا جاتا ہے۔ آغا صاحب نے بنیاد تو ثنویت بنائی اور جائزہ ان تہذیبوں کا لیا جن کا اصول وحدت ہے، یعنی آریائی اور اسلامی تہذیبیں۔ یہ دونوں پدری آسمانی تہذیبیں ہیں۔ اس لیے ان کی اقدار، معاشرتی اوضاع اور فنی شکلوں کا جائزہ ان اصولوں کی روشنی میں لیا جانا چاہیے جن سے ان کی اندرونی زندگی پیدا ہوئی ہے، مثلاً مسلمانوں میں بنیادی عقیدہ توحید ہے کہ جو اگر نظر سے اوجھل ہو جائے تو اس کے کسی گوشے کے بارے میں قابلِ قدر تو کیا، صحیح بات بھی نہیں کہہ سکتے۔ اس پر مجھے یاد آیا کہ ایک بار آغا صاحب نے اپنے رسالے میں کچھ اس قسم کے مضامین شائع کرنے شروع کیے جیسے ''اسلام میں ثنویت''، ''اسلام میں تثلیث،'' تو اس پر مظفر علی سید صاحب نے مجھ سے کہا کہ ''آغا صاحب کو اسلام میں سب کچھ نظر آتا ہے بس توحید نظر نہیں آتی۔'' آغا صاحب کے اندازِ نظر کی بنیادی خامی کی وجہ سے ان کا سارا جائزہ آریائی اور اسلامی تہذیبوں میں دراوڑی عناصر کا جائزہ بن کر رہ گیا ہے اور ان تہذیبوں کے اصل اصولِ بالکل نظر انداز

ہو گئے ہیں۔

ثنویت کے ضمن میں تیسری بات مجھے یہ کہنی ہے کہ آغا صاحب نے ثنویت کو ثابت کرنے کے لیے جہاں فطری مظاہر مثلاً روشنی اور تاریکی یا دن اور رات کی مثالیں دی ہیں، وہاں نہ جانے قصداً یا سہواً بعض تہذیبوں کی اصطلاحوں کو بھی استعمال کیا ہے، مثلاً انھوں نے ہندوؤں سے پرش اور پراکرتی کی اصطلاحیں اٹھائی ہیں اور چینیوں سے ین اور یانگ کی۔ اس سے یہ سطحی التباس پیدا ہوتا ہے کہ آریائی یا چینی فکر میں بھی ثنویت پائی جاتی ہے۔ حالاں کہ جس نظامِ فکر سے یہ اصطلاحیں لی گئی ہیں ان کے غالب اور مستند مکاتبِ فکر ثنویت کی بجائے توحید کی نشان دہی کرتے ہیں۔ پرش اور پراکرتی کی ثنویت برہما میں ختم ہوجاتی ہے، اور ین اور یانگ کی ''تاؤ'' میں۔ صرف ایک قوم ایرانی تہذیب کے بارے میں تو کہا جاتا ہے کہ ثنویت کی قائل تھی، لیکن اس کے بارے میں یہ تحقیق سامنے آرہی ہے کہ یہ تہذیب بھی توحید سے خالی نہیں۔ اہرمن اور اہرمز بھی ایک بالاتر حقیقت کے دو مظاہر ہیں جو ان سے ماورا ہے اور واحد ہے۔

اب رہ گیا ثنویت کا سائنسی ثبوت۔ سائنس میں جانتا نہیں اور آغا صاحب بھی کیا جانتے ہوں گے۔ بہرحال انھوں نے ایک بے حد گنجان ذرّے کے پھٹنے سے لے کر کہکشاؤں کی تخلیق تک کے عمل کو بیان کیا ہے لیکن سائنسی حقائق تو خود توجیہ کے لیے ایک نقطۂ نظر کے محتاج ہوتے ہیں۔ اس بات کو اگر ثنویت کے بجائے وحدت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس سے ثنویت کے بجائے ''توسیعِ وحدت'' کے نظریے کا اخراج ہوتا ہے۔ کیوں کہ عمل ''قبض وبسط'' کی ثنویت اس بات پر اثر انداز نہیں ہوتی کہ کائنات کی تخلیق ایک واحد گنجان ذرّے سے ہوئی۔

آغا صاحب کا دوسرا مفروضہ یہ ہے کہ دراوڑی (ارضی مادری) تہذیب سے جب پدری قبائل کا تصادم ہوا تو پدری قبائل ایک تحرک پیدا کرنے کے بعد پھر اس ارضی تہذیب کا حصہ بن گئے اور دراوڑی تہذیب ان پر غالب آ گئی۔ دوسرے لفظوں میں یہ صورت نہیں ہوئی کہ کچھ تبدیلیاں دراوڑی تہذیب میں پیدا ہوئیں اور کچھ آریائی قبائل میں اور پھر ان دونوں کے اشتراک سے ایک نئی تہذیب پیدا ہوئی جس پر غالب اثرات فاتح آریوں کے تھے۔ آغا صاحب اس کے برعکس یہ بات کہتے ہیں کہ چوں کہ ٹھہری ہوئی ارضی تہذیب خانہ بدوشوں کی تہذیب سے زیادہ قوی ہوتی ہے اس لیے وہ اسے جذب کر لیتی ہے گویا جس تہذیب کو اب تک غلطی سے ہند آریائی تہذیب کہا جاتا ہے وہ دراوڑی تہذیب ہی تھی۔ صرف تھوڑا سا تحرک باقی تھا جو امتدادِ زمانہ سے ختم ہوگیا اور مسلمانوں کی آمد کے وقت دراوڑی تہذیب لوٹ پوٹ کر پھر اپنی اصلیت پر آچکی تھی۔ یہی نتیجہ وہ مسلمانوں کے بارے میں بھی نکالتے ہیں۔ یہ دونوں نتائج بدیہی طور پر غلط ہیں۔ میں ہند آریائی تہذیب کے بارے

میں تو کچھ نہیں کہتا کیوں کہ اس کے بارے میں تو سب کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن مسلمانوں کے بارے میں تو ایک بچہ بھی بلاخوفِ تردید یہ کہہ سکتا ہے کہ مسلمانوں نے اپنی تہذیبی انفرادیت کو ہمالیہ کی طرح قائم رکھا ہے۔ اسلامی تہذیب ہندوستان کے ہزار ہا اثرات کو جذب کرنے کے باوجود آج تک سورج کی روشنی کی طرح واضح اور نمایاں انداز میں پدری ہے۔

آغا صاحب کا تیسرا مفروضہ یہ ہے کہ اردو زبان کی تین اصنافِ شعر، گیت، غزل اور نظم دراوڑی تہذیب سے آریوں، مسلمانوں اور انگریزوں کے تصادم کا نتیجہ ہیں۔ انھوں نے اسے بہت واضح انداز میں لکھا ہے:

> بنیادی طور پر ہندوستانی معاشرہ مادری نظام کا علم بردار تھا، لیکن جیسے جیسے پدری اسلوبِ حیات کے علم بردار قبائل اس میں ضم ہو گئے، خود اس کے اندر بھی تموج کی لہریں پیدا ہوتی گئیں۔ یہ تموج تین واضح کروٹوں میں سامنے آیا اور اس نے اپنے اظہار کے لیے تین مختلف اصنافِ شعر کا سہارا لیا۔ مثلاً تموج کی پہلی صورت، بت پرستی کا عمل تھا۔ اس عمل نے خود کو گیت اور گیت نما شاعری میں ظاہر کیا۔ تموج کی دوسری صورت انفرادیت کی نمود کا عمل تھا اور اس نے خود کو غزل ایسی صنف میں ظاہر کیا جو جزو وکل کے عارضی فراق کے موقعے پر جنم لیتا ہے۔ تموج کی تیسری صورت تحرک اور انفرادیت کے پوری طرح وجود میں آنے پر نمودار ہوئی اور اس نے اپنے اظہار کے لیے نظم کے حربے کو استعمال کیا۔ گویا تینوں اصنافِ شعر یعنی گیت، غزل اور نظم نہ صرف اردو شاعری کے تدریجی ارتقا کو پیش کرتی ہیں بلکہ اس برصغیر کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقا کی عکاس ہیں۔

یہ طویل اقتباس میں نے اس لیے نقل کیا ہے تاکہ کسی غلط فہمی کا امکان نہ رہے۔ اس میں ''اردو شاعری'' کے الفاظ اہم ہیں۔ آریوں سے دراوڑی معاشرے کا تصادم پندرہ سو قبلِ مسیح میں ہوا تھا اور اردو گیت ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے بعد پیدا ہوا۔ اب آغا صاحب سے کون پوچھے کہ سیکڑوں سال بعد اردو گیت کیوں ظاہر ہوا؟ ظاہر ہے کہ یہ بیان اگر سنسکرت شاعری کی کسی صنف کے بارے میں ہوتا تو ممکن ہے کہ صحیح ہوتا، لیکن ذکر تو اردو گیت کا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اردو گیت سنسکرت گیت ہی کی ایک شکل ہے، تو بھی اس سے ثقافتی اور تہذیبی ارتقا ثابت نہیں ہوتا۔ صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری نے یہ صنف سنسکرت سے مستعار لی، جیسے اردو غزل فارسی سے مستعار ہے اور ہندوستان کے اپنے ثقافتی ارتقا سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ آغا صاحب نے گیت، غزل اور نظم

میں نسبت ارتقائی قائم کی ہے لیکن یہ صریحاً غلط ہے۔ غزل، گیت کی ارتقا یافتہ صورت نہیں ہے، نہ نظم غزل کی۔ یہ دونوں اصناف اردو شاعری میں آنے سے پہلے اپنی اپنی زبانوں میں ارتقا کے مراحل طے کرچکی تھیں۔ گیت ترقی کر کے غزل اور غزل ترقی کر کے نظم نہیں بنی بلکہ مختلف اثرات سے یہ سب اصناف شعرا اپنی اپنی زبانوں میں پیدا ہوئیں اور وہاں سے مختلف زمانوں میں اردو میں داخل ہوئیں۔ پھر جب ان اصناف ہی میں نسبتِ ارتقائی نہیں ہے تو انھیں برصغیر کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقا کا عکاس قرار دینا کہاں تک جائز ہوسکتا ہے؟

یہاں تک آغا صاحب کے بنیادی مفروضوں کی بات تھی۔ اب آیئے کچھ ہلکی پھلکی باتیں کریں۔ اس کتاب کے بارے میں، میں کہہ چکا ہوں کہ اساسی طور پر یہ افریشیا کی قدیم ارضی اور مادری تہذیب میں پدری تہذیبوں کے مستقبل کا جائزہ لیتی ہے اور اس کا تاریخی جواز فراہم کرتی ہے۔ یہ اس کتاب کا اہم ترین پہلو ہے لیکن اسی نے ایک تنقید کی حیثیت میں اس کتاب کو مجروح کردیا ہے۔ میں لازمی طور پر اسے ادبی تنقید کہنے پر مصر نہیں ہوں مگر آغا صاحب نے چوں کہ اسے ایک ادبی تصنیف کے طور پر پیش کیا ہے اس لیے ان سے یہ مطالبہ کرنا جائز ہے کہ انھیں ادبی اور غیر ادبی مواد میں تمیزِ صحیح کا ثبوت دینا چاہیے تھا۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' کا پہلا حصہ ایک ادبی تنقید کی حدود سے قطعاً باہر کا ہے اور اگر صرف اردو شاعری کی اصناف کے مسئلے کو پیشِ نظر رکھیں تو حد درجہ غیر متعلق اور غیر ضروری ہے۔ اس کی جگہ ایک ادبی کتاب کے بجائے عمرانیات یا علم الانسان کی کسی کتاب میں ہونی چاہیے۔ آغا صاحب کو خود بھی اس کا احساس ہے اور انھوں نے یہ اعتراف کیا ہے کہ پہلے ان کا ارادہ کتاب کا آغاز مسلمانوں کی آمد سے کرنے کا تھا لیکن پھر وہ اس کا جواز پیش کرتے ہیں جو منطقی جواز تو ہے مگر مطمئن نہیں کرتا۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے میں ''اوراق'' پر تبصرہ کرنے بیٹھوں، اور بات حضرت آدمؑ سے شروع کردوں۔ یہ صحیح ہے کہ اگر حضرت آدمؑ پیدا نہ ہوتے تو وزیر آغا صاحب بھی پیدا نہ ہوتے اور وزیر آغا صاحب پیدا نہ ہوتے تو ''اوراق'' بھی نہ نکلتا، مگر ایسی بھی منطق کیا۔ اس طرح تو اردو شاعری کا رشتہ قطب شمالی کے لوگوں سے بھی ثابت کیا جاسکتا ہے۔

اب رہ گیا آغا صاحب کا اسلوب نگارش تو آغا صاحب کی تحریر کی بڑی مصیبت یہ ہے کہ وہ بے حد طول کلام کے عادی ہیں۔ وہ ایک موضوع پر بات شروع کرتے ہیں اور بیچ میں جتنی چیزیں آتی جاتی ہیں سب پر دو دو فقرے لکھتے جاتے ہیں۔ اس سے آغا صاحب کو ممکن ہے یہ فائدہ پہنچتا ہو کہ ان کی علمیت کا رعب پڑ جائے۔ لیکن قاری دل بھر کر بور ہوتا ہے۔ اس پر مستزاد ان کی ادبی عبارت آرائی ہے۔ یہ اتنی مصنوعی اور شعوری ہے کہ مجھے تو گھٹن ہونے لگتی ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ حقائق اور تشبیہات آپس میں گڈ مڈ ہوجاتے ہیں، مثلاً اردو غزل میں محبوب کو تشبیہاً ''بت''

کہتے ہیں۔ آغا صاحب بھی اسے ابتداً اسی رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ ''اپنی ابتدائی صورت میں عشق جذبے کے والہانہ اظہار کی ایک صورت اور گوشت پوست کی ایک خاص ہستی کا طالب ہے۔ گویا ابتداً عشق خالص بت پرستی کے روپ میں ابھرتا ہے۔''

یہاں تک ''خالص'' کے لفظ کے باوجود خیریت ہے۔ لیکن آغا صاحب نے ابتداً جس بات کو ''گویا'' کہہ کر شروع کیا تھا، اسے حقیقت بنا دیتے ہیں۔ اب غزل کی بت پرستی ایک تشبیہی بات نہیں رہتی بلکہ اصل معنوں میں استعمال ہونے لگتی ہے۔ یہ عبارت دیکھیے جس میں بت پرستی کا لفظ اسی طرح استعمال کیا گیا ہے:

> اگر دہلی میں صوفیانہ تصورات کی روشنی توانا نہ ہوتی تو غزل کے لیے بت پرستی کے مدارج سے آگے بڑھنا بہت مشکل ہو جاتا لیکن تصوف نے بت کی پوجا کو ترک کر کے ایک ارفع تر منزل کا جو تصور پیش کیا اس نے اردو غزل کو یقیناً تحرک سے آشنا کر دیا۔ تاہم چوں کہ ہندوستان کی فضا میں بت پرستی کا رجحان عام طور پر بہت توانا تھا اس لیے ٹھہراؤ اور سکون کے ادوار میں اس کے نقوش بہت شوخ ہو جاتے تھے۔

اسی طرح وہ ایک لفظ ''جنگل'' کو پہلے ین: رحم مادر اور عدم کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ لفظ کے علامتی معنی ہیں، لیکن اس لفظ کو عمیق معنوں میں استعمال کرتے کرتے وہ اسے اچانک ایک لفظی کھیل بنا دیتے ہیں۔ یہ ایک جملہ دیکھیے: ''۱۷۰۷ء میں جب اورنگ زیب نے وفات پائی تو مرکزی حکومت کے کم زور پڑتے ہی ہندوستان میں 'جنگل کا قانون'، ایک بار پھر سطح پر آ گیا۔'' یہاں ''جنگل کا قانون'' کہہ کر ارضی اور مادری تہذیب کا ابتدائی جنگل مراد لینا بہت مضحک قسم کی رعایتِ لفظی ہے۔ آغا صاحب نے اس طرح اسلامی عہد کی تاریخ میں بار بار ''جنگل'' ابھارا ہے۔ اس کے معنی ان کی زبان میں دراوڑی تہذیب کا تسلط ہے۔ ''اکبر کے ہاں جنگل نمودار ہوئے۔'' ''جہانگیر کے یہاں ہر گزرتے لمحے سے مسرت اخذ کرنے کی خواہش جو دراوڑی تہذیب کا طرۂ امتیاز ہے اور طبیعت کی خوں خواری جو جنگل کی زندگی کا امتیازی نشان ہے، ابھری ہوئی نظر آتی ہے۔'' ''اورنگ زیب کی وفات کے بعد ہندوستان بتدریج جنگل کے ابدی اصولوں، تقسیم اور ٹھہراؤ کے زیرِ اثر اپنی ابتدائی صورت کی طرف مراجعت کرتا چلا گیا۔'' ان تمام جملوں کا مطلب یہ ہے کہ ان ادوار میں ہندوستان پر دراوڑی تہذیب غالب آ گئی، لیکن یہ اتنی دور کی کوڑی ہے کہ اس کی داد کوئی بوجھ بجھکڑ ہی دے سکتا ہے۔

آغا صاحب کے بارے میں سنا گیا ہے کہ سنسکرت انھیں ان کے والدِ محترم نے پڑھائی

تھی اور اُپنشد وغیرہ کے وہ حافظ ہیں۔ اس شہرت کے ساتھ ان کی کتاب میں ایسی معمولی غلطیاں بھی کھٹکتی ہیں، جیسے انھوں نے لکھا ہے کہ سنسکرت میں ''پران'' جسم کو کہتے ہیں۔ سنسکرت میں پران یا پرانڑ ''روح'' کو کہتے ہیں اور جسم کو ''شریر'' کہتے ہیں۔ ''پران نکس گئے'' کا مطلب ہے روح نکل گئی۔ ''پران ناتھ'' کا مطلب ہے روح کا مالک۔ اسی طرح آغا صاحب نے لکھا ہے کہ ہندوؤں کا عقیدہ یہ ہے کہ دھرتی بیل کے سینگوں پر کھڑی ہے۔ آغا صاحب بتاتے ہیں کہ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہاں کھیتی باڑی کو بڑی اہمیت تھی لیکن ہندوؤں کا عام عقیدہ ہے کہ دھرتی گائے کے سینگوں پر قائم ہے۔ ممکن ہے اس کا مطلب ہو کہ دودھ پی کر کھیتی باڑی کی طاقت حاصل کرتے ہیں۔

چند الفاظ ہیں جو آغا صاحب کو بہت عزیز ہیں اور جنھیں وہ ایک طلسمی انداز میں ہر چیز کے لیے ''کھل جا سم سم'' کے طور پر استعمال کرتے ہیں — ثنویت، تحرک، تصادم، جست وغیرہ۔ ثنویت کے لفظ کو تو خیر بہ طور تکیہ کلام کے استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دوسرے الفاظ کا استعمال بھی اس سے کچھ ہی کم ہے۔ صرف ایک لفظ جست ہی کو دیکھیے:

''آتش نے ذات سے کائنات کی طرف وہ جست بھری، جو تصوف کا ایک بنیادی وصف ہے۔''

''غالب نے بھی میر ہی کی طرح ایک عارضی ذہنی جست کے لیے تصوف کا سہارا لیا۔''

''محبت میں بت ایک روحانی جست کے لیے وسیلے کا کام دیتا ہے۔''

''غزل اندر سے باہر کی طرف جست بھرتی ہے۔''

''رومان سے حقیقت کی طرف جست بھرنے کا یہ عمل ترقی پسند نظم میں ایک بنیادی موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔''

اس طرح یہ لفظ ''جست'' پوری کتاب میں طرح طرح جستیں مارتا اور چوکڑیاں بھرتا نظر آتا ہے۔

آخر میں چند ایسے ٹوٹے ہوئے سروں کا ذکر کروں گا جو آغا صاحب سے جوڑے نہیں جا سکے۔ ان کا بنیادی نظریہ میں بیان کر چکا ہوں کہ ارضی اور مادری تہذیب سے جب پدری نظام والے قبائل ملتے ہیں تو ایک تحرک پیدا ہوتا ہے، جس سے فنون لطیفہ اور نظام ہائے فکر پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن وہ اس بات کا کوئی جواب نہیں دے سکے کہ ابتدائی ''جنگل'' میں وہ تحرک کیسے پیدا ہوا جس سے بعد میں پدری قبائل کا ظہور ہوا، تشبیہ کی زبان میں سوال کی صورت یہ ہے: عورت یا ماں ایک ٹھہرے ہوئے جنگل کی طرح ہے۔ جس کے رحم میں مرد کے نطفے سے تحرک پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے عورت کا

مرد سے بار بار ملاپ پیدائش کا سلسلہ قائم کرتا ہے۔ لیکن وہ پہلا مرد کہاں سے آیا جس نے اوّلین عورت کے اندر تحرک پیدا کیا؟ آغا صاحب کی فکر کا دوسرا ٹوٹا ہوا سرا اس اوّلین تحرک کا مسئلہ ہے جس نے عدم کو وجود کی کروٹ دی۔ آغا صاحب نے خدا کے وجود کو ایک مقدس خیال کہہ کر ٹال دیا ہے لیکن وہ اس سوال کا جواب نہیں دے سکے کہ عدم کے انجماد میں دفعتاً وجود کا تحرک کیسے پیدا ہوتا ہے؟ انھوں نے اس کے لیے فطری اصولوں کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن یہ اتنا ہی مبہم اور ناقابلِ تجزیہ لفظ ہے جتنا خدا۔ اس لیے ''پہلا تحرک'' محرک کے بغیر ایک عقدۂ لاینحل ہی رہتا ہے۔

اس الجھی ہوئی ڈور کا تیسرا ٹوٹا ہوا سرا یہ ہے کہ جب ابتدائی ارضی اور مادری تہذیب اپنی تاریخ کو مکمل کر کے اپنی اصل پر لوٹ چکے گی جیسا کہ اس کی تقدیر ہے کیوں کہ ''تحرک'' ہمیشہ اپنا دور پورا کر کے ختم ہو جاتا ہے، تو اسے دوبارہ تحرک دینے کے لیے پدری اصول کہاں سے آئے گا؟

آخری بات —— آغا صاحب سے اپنے سارے اختلافات کے باوجود ان کی محنت کی داد نہ دینا ظلم ہوگا۔ ان کا نقطۂ نظر غلط یا صحیح جو کچھ بھی ہے، اس کی تعمیر انھوں نے ایک وسیع علمی پس منظر پر کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کی کتاب سے اس محنتِ شاقہ کا پتا چلتا ہے جس کے بغیر اتنا مواد اکٹھا ہونا آسان نہیں تھا۔ موجودہ زمانے کی سہل انگاری کو دیکھتے ہوئے یہ بات بہت قابلِ داد معلوم ہوتی ہے اور یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ اس پیمانے کی علمی کاوشوں کے بغیر نئی اردو تنقید اپنی ذمہ داریوں کو کما حقہٗ پورا نہیں کر سکے گی۔

○

کتب کو بِنا کسی مالی فائدے کے (مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بننے کیلئے **وٹس ایپ** پر رابطہ کریں


حسنین سیالوی

0305-6406067

# نیا شعری افق

یادش بخیر، انیس ناگی صاحب سے میری پہلی ملاقات مرحوم ''سات رنگ'' کے توسط سے ہوئی تھی۔ اس زمانے میں ناگی صاحب ادب میں نئے نئے داخل ہوئے تھے۔ اس نوآموز اداکار کی طرح جو اسٹیج پر آتے ہی اپنا پارٹ بھول جائے۔ ایسے مضامین لکھا کرتے تھے جن میں بے ربط فقروں کے علاوہ اگر کچھ ہوتا تھا تو صرف سطحیت اور ایک نوع کی برخود غلط جدیدیت کا ادّعا۔ خیر، نوجوانی میں تھوڑی بہت ادّعا پسندی مجھے بری نہیں لگتی اور بے ربط فقروں میں مفہوم پیدا کرنے کی مشق بھی میں بچوں کے ساتھ کرتا رہتا ہوں۔ لیکن ادب میں سطحیت ایک ناقابلِ برداشت بات ہوتی ہے۔ یہاں غلط بات اتنی غلط نہیں ہوتی جتنی سطحی بات۔ اس لیے اس مرتبہ جب ضیا جالندھری صاحب نے لاہور سے واپسی پر ''نیا شعری افق'' کے حوالے سے کچھ گفتگو شروع کی تو میں نے حسبِ معمول ان کی باتیں سنیں تو سہی مگر قدرے بے دلی سے۔ میں انیس ناگی صاحب سے پہلی ملاقات کا تاثر بھولا نہیں تھا۔ میرا تاثر تازہ کرنے میں نظیر صدیقی کے رویے نے اور مدد کی۔ یہ حضرت ایک چپ شاہ ہیں۔ ضیا کے سامنے تو سب کچھ سنتے رہتے مگر ان کی عدم موجودگی میں مرکیاں چھوڑنے سے باز نہ آتے۔ ''بھئی یہ کتاب تو پڑھی نہیں جاتی ہے، میں نے بہت کوشش کی مگر چلی نہیں۔'' وغیرہ۔ نتیجہ ان سب باتوں کا میرے حق میں اچھا نہیں نکلا۔ آخر میں کتاب مجھی کو پڑھنی پڑی اور اب یہ سطور میں انتقاماً لکھ رہا ہوں۔ انتقام دوسروں سے نہیں اپنے آپ سے۔ میں اپنے آپ کو اس بات کی سزا دینا چاہتا ہوں کہ میں نے یہ کیوں فرض کرلیا کہ نوآموز ادیب اگر آج برا لکھتا ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ کل اس سے بہتر نہیں لکھ سکتا۔

انیس ناگی کے پہلے مضامین کو دیکھتے ہوئے یہ کتاب ایک کارنامے سے کم نہیں ہے۔

سب سے پہلی خوبی اس کتاب میں یہ ہے کہ نئی شاعری کے مسئلے پر یہ ایک پوری کتاب ہے جس میں اس موضوع کو مختلف پہلوؤں سے دیکھا اور دکھایا گیا ہے۔ کتاب میں ایک نامیاتی وحدت ہے۔ خیالات ایک جگہ سے شروع ہو کر درجہ بدرجہ آگے بڑھتے اور موضوع کے وسیع تر پہلوؤں کا احاطہ کرتے جاتے ہیں۔ نئی شاعری کیا ہے، اس کی ضرورت کیوں ہے، اس کا روایت سے کیا رشتہ ہے، اس کے موضوعات کیا ہیں، موضوعات کا ہیئت سے کیا تعلق ہے، یہ ہیئت ناگزیر کیوں ہے؟ یہ اور اس قسم کے کئی مسائل پر کہیں مختصر اور کہیں اچھی خاصی طویل گفتگو کی گئی ہے اور پھر نئی شاعری کے نظری پہلو کی وضاحت کے ساتھ چار نئے شاعروں پر عملی تنقید بھی پیش کی گئی ہے۔ بیان بہت زیادہ دلچسپ نہیں ہے مگر اتنا بور بھی نہیں جتنا نظیر صدیقی نے ڈرایا تھا۔ تحریر کہیں کہیں گنجلک ہے مگر بیشتر صاف اور واضح ہے۔ جملے مربوط ہیں۔ پیراگراف جمے جمائے ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ بات میں سطحیت نہیں، وزن ہے۔ انیس ناگی سے اس دوسری ملاقات کے لیے میں ضیا جالندھری صاحب کا ممنون ہوں۔

آیئے اب کہیں سے الٹ پلٹ کر ناگی صاحب کے خیال کا جائزہ لیں۔ پہلے روایت کا مسئلہ لیجیے۔ ناگی صاحب کا کہنا ہے کہ ''نئی شعری روایت کی تلاش روایت کے تصور کے بغیر ایک لایعنی ردِعمل ہے۔ لیکن...'' اور یہ لیکن بہت بڑا ہے۔ انیس ناگی لکھتے ہیں، ''اردو کے ادیبوں میں سے کسی ایک نے بھی روایت کے تصور پر سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کی کوشش نہیں کی۔ محمد حسن عسکری صاحب نے پہل کی لیکن کیتھولک ایلیٹ پر پے در پے حملے کرنے کے باوجود روایت کے تصور میں ان ہی نتائج پر پہنچے جس سے وہ اختلاف کرتے ہیں۔'' خود ایلیٹ نے روایت کی جو تشریح کی ہے اس کے بارے میں ناگی کا کہنا ہے کہ ''وہ اتنی پھیلی ہوئی ہے کہ روایت اور تمدن میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔'' اور ''روایت کا عمل عام بول چال سے لے کر مذہبی فرائض کی انجام دہی تک پھیل جاتا ہے۔'' ناگی کو اس سے اختلاف ہے۔ ان کے نزدیک روایت اور تمدن کو متبادل معانی میں استعمال نہیں کیا جاسکتا، بلکہ دراصل تمدن، روایات کے اجتماع سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ روایات کئی قسم کی ہوسکتی ہیں۔ مذہبی، معاشرتی، سیاسی، اساطیری۔ چناں چہ کسی معاشرے میں تمدن کی بنیاد روایت کی کسی ایک قسم پر نہیں ہوسکتی۔ مذہبی، معاشرتی، سیاسی اور اساطیری روایات کے باہمی عمل اور تعمل سے تمدن کا اسلوب متشکل ہوتا ہے۔ ناگی کے نزدیک ''تمدن کی نسبت روایت زیادہ علاقائی اور جغرافیائی ہوتی ہے۔''

روایت کے تصور پر اس مختصری بحث کے بعد انیس ناگی اس کا تعین تخلیقی فنون کے حوالے سے کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ تخلیقی فنون میں روایت طرزِ احساس کا نام ہے اور طرزِ احساس سے

وہ سارے عناصر مراد ہیں جو فرد یا معاشرے کے کسی خاص طبقے کے جذباتی ردعمل میں ظاہری یک جہتی پیدا کرتے ہیں۔ تمدن ایک سے زیادہ طرز احساس کا مجموعہ ہوتا ہے۔ کوئی شعری اور ادبی تخلیق سارے تمدن کی ترجمان نہیں ہوسکتی بلکہ تمدن کے صرف اس حصے کی ترجمان ہوتی ہے جس کا تعلق فن کار کے طبقے سے ہوتا ہے۔ گو اعلیٰ فن کار اپنے تخلیقی شعور کو طبقاتی حدود تک محدود رکھنے کے بجائے تمام طبقات کو اپنی گرفت میں لینے کی سعی کرتا ہے۔

اچھا اب روایت کا تصور ایک اور پہلو سے دیکھیے۔ ''روایت اور تمدن سکوت کو قبول نہیں کرتے۔ روایت اور تمدن کی تشکیل میں ماضی اور حال برابر کے شریک ہوتے ہیں۔'' یہاں انیس ناگی ایک بار پھر ایلیٹ پر اعتراض کرتے ہیں۔ ''ایلیٹ نے روایت کے تصور میں ماضی کو اتنی اہمیت دی ہے کہ روایت اور ماضی میں بہت کم امتیاز رہ جاتا ہے۔'' اسی طرح ''اردو تنقید میں روایت اور ماضی کا تعلق غیر متحرک اور جمود سے عبارت ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ماضی کی تکرار اور اعادے سے روایت جنم لیتی ہے۔ یعنی ماضی ایک سربستہ منجمد عمل ہے جس میں اضافے کی گنجائش نہیں۔'' انیس ناگی اسے مردہ ماضی پرستی سے تعبیر کرتے ہیں۔ ''ماضی پرستی اور ماضی سے زندہ تعلق میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ماضی بذاتِ خود ایک مسلسل عمل ہے انسانی زندگی میں حال سے ماضی میں جانے کا عمل پیہم جاری رہتا ہے اس طرح ماضی کا افق وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ تخلیقی فنون میں ماضی کی شمولیت ناگزیر عمل ہے۔ مگر...'' جی ہاں اور اسے غور سے سنیے۔ ''مگر مسئلہ انتخاب اور اتصال کا ہے کہ فن کار ماضی کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور اسے اپنے عہد سے کس طرح متصل کرتا ہے۔'' انیس ناگی کے نزدیک روایت اور ماضی کی اس تشریح کی روشنی میں ''نئی اردو شاعری اردو شعری روایت کی حقیقی امین ہے۔'' یہ دعویٰ ذرا چونکا دینے والا ہے اس لیے ناگی قاری سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ بدک نہ جائے اور اس کے بعد وہ بتاتے ہیں کہ دراصل نئی شاعری پر یہ اعتراض کہ وہ روایت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی، صرف غزل پرستی کا نتیجہ ہے۔ (ہائے غزل — عظمت اللہ خاں سے انیس ناگی تک کس کس کو اس غزل پرستی نے پریشان نہیں کیا۔) غزل پرستی کو مطعون کرنے کے بعد انیس ناگی بتاتے ہیں کہ دراصل حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو شعری روایت نے عجمی شعری روایت سے مستفیض ہونے کے بجائے مغربی ادبیات کے اثر کو قبول کیا۔ چناں چہ بیسویں صدی کی اردو شعری روایت جو نئی شاعری کو وراثت میں ملی اس میں عجمی شعری روایت کے علاوہ اینگلو یورپی شعری روایت بھی شامل ہے اور اس میں وہ تصادم، موضوعات اور مسائل بھی ملتے ہیں جو سائنسی علوم اور صنعتی زندگی کے آغاز سے اس برصغیر میں پیدا ہوئے۔ چناں چہ انیس ناگی کا فیصلہ ہے: ''یہ کہنا کہ نئی شاعری خلا میں پیدا ہوئی، ایک بے بنیاد مشاہدہ ہے۔''

بات طویل ہوتی جارہی ہے اور تبصرہ بہر حال تبصرہ ہے اس لیے میں اس مباحثے کی تفصیلات میں نہیں جاؤں گا جس میں ناگی صاحب غزل پرستوں، ترقی پسندوں اور جدید نظم نگاروں یعنی میراجی اور ان کے رفقا سے لڑے ہیں، اعتراضات کے جواب دیے ہیں، جوابی اعتراضات کیے ہیں اور ان امتیازات کی نشان دہی کی ہے جو نئی شاعری کو ماسبق کی تمام شاعری سے الگ کرتے ہیں۔ ان مباحث کے لیے آپ کو کتاب خود پڑھنی چاہیے۔ اب میں صرف چند ایسے پھلکر خیالات کا تذکرہ کروں گا جو مجھے اس کتاب میں اہم اور دلچسپ معلوم ہوئے:

(۱) صنعتی زندگی کے آغاز سے مادی اقدار نے تہذیبی اور تمدنی اداروں کو جس طرح متاثر کیا اس کی صورتیں آئے دن ہم دیکھتے ہیں۔ نئے شاعر کا تصوف صرف مقامی نہیں اس کے پیشِ نظر یورپی تہذیب کی صنعتی زندگی کا آشوب بھی ہے۔ چناں چہ وہ اسلوبِ زیست کے بھیانک پہلو کا اعلان قبل از وقت کررہا ہے کہ تجارت کے مراکز بتدریج انسانی جذبات کی خرید و فروخت کا ذریعہ بن جائیں گے۔

(۲) مروجہ غزل کا لسانی اسلوب ایک ایسے مابعد الطبیعیاتی شعور سے ماخوذ ہے جس میں موجودات اور مظاہر کی حیثیت محض ایک ذریعے کی ہے... نئے شعرا نے مروّجہ لسانی حرمتوں کی شکست و ریخت شعوری منصوبے کے تحت کی ہے کیوں کہ ان کے نزدیک الفاظ ذریعہ ہونے کے بجائے قائم بالذات حقائق میں ڈھل سکتے ہیں۔

(۳) انسانی شخصیت غم، غصہ، خواہش، انتقام، دوستی اور دیگر جبلتوں اور جذبات سے مرکب ہے۔ نئے شعرا نے انسان کو مختلف جذبات میں بانٹنے کے بجائے انسانی شخصیت کو متضاد جذبات اور جبلتوں کے تصادم کی شکل میں پیش کیا ہے۔

لیجیے یہ ہیں کتاب کے وہ اہم پہلو جو ایک نظر میں مجھے قابلِ ذکر معلوم ہوئے۔ میں نے ان حصوں کو تو چھوڑ دیا ہے جن میں نئی شاعری کے موضوعات اور فنی طریقِ کار پر بحث کی گئی ہے۔ اس کی سیدھی سی وجہ صرف یہ ہے کہ ان کا تعلق کتاب کے مرکزی مسئلے سے نہیں ہے، یعنی ان کا تعین روایت کی روشنی میں نہیں کیا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں روایت کے تقابل میں رکھے بغیر ان کی حیثیت صرف ایک ''لایعنی ردِعمل'' کی ہے۔ اب آپ پوچھ سکتے ہیں کہ ان خیالات کے بارے میں میرے تاثرات کیا ہیں؟

سب سے پہلے روایت کے مسئلے کو لیجیے۔ یہ صحیح ہے کہ اردو تنقید میں روایت کے تصور پر سنجیدگی سے فکر کی کوشش نہیں کی گئی، سوائے محمد حسن عسکری کے۔ مگر محمد حسن عسکری کا المیہ یہ ہے کہ لوگ ان سے مرعوب ہوتے ہیں مگر انھیں سمجھنے کی کوشش بہت کم کی گئی ہے۔ ترقی پسندوں کی زندگی تو انھیں

گالیاں دیتے ہوئے گزر گئی ہے۔ لیکن جو لوگ ان سے ہمدردی رکھتے ہیں ان میں سے بھی کسی نے محمد حسن عسکری کو پوری طرح سمجھنے کا ثبوت نہیں دیا۔ انیس ناگی صاحب بھی ان کے تصور روایت سے سرسری گزر گئے ہیں اور میرے خیال میں اس بات کو واضح طور پر نہیں سمجھ سکے کہ عسکری کے تصور روایت اور ایلیٹ کے تصور روایت میں بنیادی فرق کیا ہے۔ ایلیٹ کا تذکرہ بھی بہت ''نظرے خوش گزرے'' قسم کا ہے۔ حالاں کہ موضوع کا تقاضا یہ تھا کہ اس پر سیر حاصل گفتگو کی جاتی۔ بہرحال عسکری اور ایلیٹ کے مقابلے پر جو تصورات پیش کیے گئے ہیں ان سے یہ پتا چلتا ہے کہ ناگی صاحب نے روایت کا برا بھلا تصور قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اب یہ الگ بات ہے کہ روایت کا یہ تصور قطعی غیر روایتی ہے۔ کیا یہ صحیح ہے کہ روایات کی کئی قسمیں ہوتی ہیں؟ اچھا اگر ہوتی ہیں تو کیا ان روایات میں خود ایک مرکزی وحدت نہیں ہوتی جو مذہبی، معاشرتی، سیاسی اور اساطیری روایات کو ایک لڑی میں پروتی ہے؟ اگر ہوتی ہے تو اس مرکزی وحدت کو کیا کہتے ہیں؟ ہمارے نزدیک روایت کے اصل معنی یہی ہیں۔ مرکزی، بنیادی اصل روایت تو ایک ہی ہوتی ہے اس کے بعد زندگی کے مختلف شعبوں میں اس کی روح مختلف شکلوں میں فعلیت پذیر ہوتی ہے۔ آپ چاہیں تو ان مختلف شکلوں کو ذیلی روایتیں کہہ سکتے ہیں۔ ایسی روایتیں بے شمار ہوسکتی ہیں۔ یہاں تک کہ آپ لباس کی روایت، دسترخوان کی روایت، نشست و برخواست کی روایت بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن دراصل جس روایت کے تعین کی ضرورت ہے وہ مرکزی یا بنیادی روایت ہے۔ باقی روایتیں چوں کہ اس سے نکلتی ہیں اور اس کے تابع ہوتی ہیں اس لیے ان کا تعین بھی مرکزی روایت کی روشنی میں ہوگا۔ چناں چہ ہم روایت کا لفظ درحقیقت مرکزی روایت کے بارے میں استعمال کرتے ہیں اور یہ ہمیشہ ایک ہوتی ہے۔ چناں چہ ان معنوں میں روایت کا یہ تصور بالکل غلط ہے کہ ایک معاشرے میں کئی قسم کی روایتیں ہوسکتی ہیں۔

ناگی صاحب کا دوسرا خیال یہ ہے کہ ''روایت تمدن کی نسبت زیادہ علاقائی اور جغرافیائی ہوتی ہے۔'' حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ تمدن علاقائی اور جغرافیائی اور روایت آفاقی ہوتی ہے، مثلاً اسلامی تہذیب جس مرکزی روایت پر قائم ہے جو عرب، عجم، ہندوستان، پاکستان، انڈونیشیا اور افریقا وغیرہ میں مشترک ہے جب کہ ان علاقوں کے تمدن جغرافیائی اور علاقائی ہیں۔ یہ اس مرکزی روایت کی آفاقیت ہی ہے جس کی بنا پر یہ سب تمدن اپنے اپنے اختلافات، امتیازات اور تنوع کے باوجود ''اسلامی'' سمجھے جاتے ہیں۔ چناں چہ ناگی صاحب کا یہ دوسرا خیال بھی روایت کے غلط تصور کا پیدا کردہ ہے۔ اس روایت اور تخلیقی فنون کے تعلق کو دیکھیے۔ ناگی کے نزدیک روایت طرز احساس کا نام ہے۔ جس کی تشریح انھوں نے ان عناصر سے کی ہے جو فرد یا معاشرے کے کسی طبقے کے جذباتی ردعمل میں ظاہری یک جہتی پیدا کرتے ہیں۔ کیوں صاحب اس تصور میں احساس اور جذباتی ردعمل تو

آ گیا مگر فکر کہاں گئی؟ فکری عناصر، خیالات، معتقدات، اخلاقی اقدار، خود جمالیاتی اقدار یہ بھی تو روایت ہی کا حصہ ہوتے ہیں۔ روایت صرف طرزِ احساس نہیں ہے، احساس، جذبے اور ادراک کی کلیت ہے۔ بلکہ دراصل کچھ اس سے بھی زیادہ ہے کیوں کہ دراصل یہ روایت ہی ہے جو طرزِ احساس، جذبے اور ادراک کا تعین کرتی ہے۔ روایت کے بارے میں ان ہی تمام مغالطوں کا نتیجہ ہے کہ ناگی صاحب اس مہمل نتیجے تک پہنچ گئے ہیں کہ روایت صرف ایک طبقے کی ہوتی ہے۔ دوسرا مہمل نتیجہ روایت کا فانی تصور ہے۔ یہ صحیح ہے کہ روایت صرف ماضی نہیں ہوتی۔ جو روایت صرف ماضی بن کر رہ جائے وہ یقیناً مردہ روایت ہوتی ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ روایت زمانے کے ساتھ بدل جاتی ہے۔ روایت تو کہتے ہی اس چیز کو ہیں جو زمانے کی تبدیلیوں میں اپنے تسلسل کو قائم رکھتی ہے اور ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں منتقل ہوتی رہتی ہے۔ انیس ناگی صاحب کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ روایت ماضی کا اعادہ اور تکرار نہیں ہے۔ ایلیٹ نے بھی اس کی تردید کی ہے، مگر اعادہ اور تکرار اور چیز ہے اور باز آفرینی اور چیز۔ روایت اعادہ اور تکرار نہیں کرتی، نو بہ نو شکلوں میں ظہور پذیر ہوتی رہتی ہے۔ میر کی غزل، ولیؔ کی غزل کی تکرار نہیں ہے۔ غالبؔ کی غزل میر کی غزل کی تکرار نہیں۔ اقبالؔ کی غزل میر اور غالب اور ولیؔ کسی کی غزل کی تکرار نہیں ہے۔ یہ نہ تکرار ہے نہ اعادہ، یہ روایت کا ظہورِ نو ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا کسی غزل میں روایت کا اس طرح ظہورِ نو نہیں ہوسکتا؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا نئی شاعری اسی طرح روایت کی باز آفرینی ہے؟

انیس ناگی صاحب یہ دعویٰ کرنے کے باوجود کہ ''نئی اردو شاعری، اردو شعری روایت کی حقیقی امین ہے'' اچھی طرح جانتے ہیں کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے اس لیے وہ اینگلو یورپی شعری روایت کو مدد کے لیے پکارتے ہیں۔ اینگلو یورپی شعری روایت ہماری روایت نہیں ہے۔ یہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہمارے حصے میں آئی ہے۔ عجمی شعری روایت اور اینگلو یورپی شعری روایت دو روایتیں ہیں، ایک نہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نئی شاعری اینگلو امریکی شعری روایت کا ایک حصہ ہے جو ہم نے انگریزوں کی آمد کے بعد قبول کی ہے۔ لیکن انگریزوں کی آمد ہی وہ واقعہ ہے جس سے ہمارا روایتی معاشرہ، روایتی تہذیب، روایتی شاعری ختم ہو کر ایک قطعاً غیر روایتی روایت کا آغاز ہوتا ہے۔

یقیناً ہمیں الفاظ اور تصورات کو گڈمڈ کرنے سے پرہیز کرنا چاہیے۔ نئی اردو شاعری ہند اسلامی شعری روایت کا حصہ نہیں، اینگلو امریکی شعری روایت کا حصہ ہے۔ خواہ آپ یہ کہیں کہ اب اس شعری روایت کو بھی ہم نے اپنا لیا ہے، جس کی میں فی الحال تردید تو نہیں کروں گا۔ کیوں کہ بحث لمبی کھنچ جائے گی اور بہت سے سوال ایسے پیدا ہوں گے جن کا جواب اس مختصر تبصرے میں نہیں دیا جاسکے گا۔ مثلاً ممکن ہے کہ میں اسپنگلر کے الفاظ میں آپ سے یہ پوچھ لوں کہ کیا ایک تہذیب دوسری

تہذیب کے فنی اوضاع واقدار اپنا سکتی ہے؟ بہر حال مسکرانے کا حق میں نے اپنے پاس رکھا ہے۔

آخر میں دو چار الفاظ ناگی صاحب کے چھکڑ خیالات کے بارے میں۔ (۱) ناگی صاحب کہتے ہیں کہ یہ کہنا کہ نئی شاعری خلا میں پیدا ہوئی، ایک بے بنیاد مشاہدہ ہے۔ مگر دل کے اندر ایک چور ہے جو اس اعتراض کو تسلیم کرتا ہے کہ نئی شاعری ہماری مقامی انسانی صورت حال سے نہیں پیدا ہو رہی ہے۔ اس چور نے ناگی صاحب سے زبردستی اعتراف کرالیا ہے کہ ''نیا شاعر صنعتی زندگی کے بھیانک پہلو کا اعلان قبل از وقت کر رہا ہے کہ تجارت کے مراکز بتدریج انسانی جذبات کی خرید و فروخت کے ذریعے بن جائیں گے۔''... (فقرے بہت سوجھ رہے ہیں مگر لکھوں گا نہیں، ناگی صاحب میرے ''سات رنگ'' والے فقروں کا ابھی تک برا مانے ہوئے ہیں)۔

(۲) ناگی صاحب کا یہ کہنا درست ہے کہ غزل کا لسانی اسلوب ایک مابعد الطبیعیاتی تصور سے ماخوذ ہے۔ لیکن ان کی یہ بات غلط ہے کہ اس مابعد الطبیعیاتی تصور میں موجودات اور مظاہر کی حیثیت محض ایک ذریعے کی ہے (اور جیسا کہ اور جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ وہ لفظ اور معنی کی ثنویت پر قائم ہے) حقیقت یہ ہے کہ اس مابعد الطبیعیاتی تصور میں سب کچھ ہے مگر ثنویت ہی نہیں ہے۔ اس تصور میں ہوالباطن اور ہوالظاہر ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں۔ روح اور جسم کی ثنویت کے بارے میں ان کا تصور یہ ہے۔ ارواحنا اجسامنا و اجسامنا ارواحنا۔ ہماری روحیں ہمارے جسم ہیں اور ہمارے جسم ہماری روحیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس تصور میں 'لفظ و معنی کی ثنویت کا کوئی وجود نہیں:

الفاظ کے معنی بھی یہاں ہیں الفاظ

(۳) اگر یہ صحیح ہے کہ نئی شاعری انسان کو مختلف جذبات میں بانٹنے کے بجائے انسانی شخصیت کو متضاد جذبات اور جبلتوں کے تصادم کی شکل میں متعین کرتی ہے تو بڑی خوشی کی بات ہے۔ مجھے خوشی یہ ہے کہ اس طرح نئی شاعری ''پورے آدمی'' کی دریافت کے قریب آ جاتی ہے۔

اب رہ گیا ناگی صاحب کی عملی تنقید کا حصہ تو اس کے بارے میں صرف اتنا کہنا کافی سمجھتا ہوں کہ ناگی صاحب نے نظری طور پر تو جدید شاعری کے لیے ایک بنیاد فراہم کی ہے خواہ اس سے مجھے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ ہو لیکن نظری پہلو کی توضیح اور چیز ہے اور شاعری کو شاعری کی حیثیت سے منوانا نہ سہی متاثر ہی کرنا، ایک بالکل دوسری چیز۔ اس شاعری میں وہ سب ضرور ہوگا جس کی نشان دہی انیس ناگی صاحب نے کی ہے مگر... اور یہ اب میں ذاتی بات کر رہا ہوں، اکا دکا مصرعوں کو چھوڑ کر وہ چیز نہیں ہے جسے میں بھی شاعری سمجھوں۔

(''نیا دور'' خاص نمبر، شمارہ نمبر ۵۸۔۵۷)

○

# ''میرے خیال میں'' پر چند خیالات

اردو تنقید میں بزرگوں کی کفن فروشی تو بہت ہوتی ہے لیکن معاصر ادب یا زندہ ادیبوں پر اس وقت تک توجہ نہیں دی جاتی جب تک دوستی پالنے یا دوستی نکالنے کا کوئی موقع نہ آ جائے۔ یہاں میں ان سرسری جائزوں یا روایتی تبصروں کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جو عام طور پر اخباروں اور رسالوں میں چھپتے رہتے ہیں اور جن میں نام گنوانے اور رسالے کا پیٹ بھرنے کے سوا اور کوئی کوشش نہیں کی جاتی بلکہ میرا اشارہ ایسے مضامین کی طرف ہے جن میں سنجیدگی سے تنقیدی سطح پر معاصر ادب کے ساتھ کچھ معاملہ کیا جائے۔ بظاہر ایسے مضامین کی افسوس ناک کمی کے دو بڑے سبب ہیں۔ ایک تو یہ کہ معاصر ادب پر بنی بنائی رائیں نہیں ملتیں۔ اس لیے خود اپنے دماغ سے کام لینے کی ضرورت پڑتی ہے جس کی ہمارے ناقدوں کو عادت نہیں ہے۔ دوسرے آپ معاصر ادب پر جو کچھ لکھتے ہیں اس پر موافقت یا مخالفت کے بے حد الزامات عائد ہونے کا خطرہ مول لینا پڑتا ہے۔ بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ معاصر ادب پر آپ کی رائے کو آپ کی مصلحت سے الگ کر کے دیکھا جائے۔ ہمیشہ ہی اس سے ایسے مقاصد منسوب کیے جاتے ہیں جو ایک طرح سے اس کی اہمیت ہی کو ختم کر دیتے ہیں۔ آپ نے کسی پر تنقید کی ہے تو سمجھا جاتا ہے کہ دشمنی کا نتیجہ ہوگا اور تعریف کی ہے تو ظاہر ہے کہ دوست نوازی کے سوا اور کیا مقصد ہو سکتا ہے۔ کچھ عرصہ پہلے جب نظیر نے اپنے مضمون ''اردو غزل کدھر؟'' میں میری شاعری پر کڑی نکتہ چینی کی تو کئی لوگوں نے مجھ سے پوچھا کہ نظیر صدیقی آپ کے اتنے خلاف کیوں ہیں؟ حالاں کہ اس زمانے میں تو نظیر اور میرے درمیان خطوں میں بڑے زوروں کا رومانس چل رہا تھا۔ اسی طرح جب ''بیاض'' پر ان کا مضمون چھپا تو اچھے خاصے لوگوں نے ذاتی ناچاقی پر محمول کیا۔ لطف

یہ ہے کہ اس سے پہلے میری کتاب ''نئی نظم اور پورا آدمی'' پر نظیر کا مضمون میری ان کی دوستی کا نتیجہ قرار دیا جا چکا تھا۔ خود میرے ساتھ بارہا یہ ہوا کہ میرے مضامین سے بعض ایسے مقاصد منسوب کیے گئے ہیں جنھیں میں نے خواب میں بھی نہیں سوچا تھا۔ معاصر ادب پر کچھ لکھنے کی ان دقتوں اور مشکلوں کو بیان کرنے سے میرا مقصد صرف اس مسرت کا اظہار ہے کہ نظیر صدیقی ان کے باوجود اپنے معاصرین پر کچھ لکھنے کا خطرہ مول لیتے ہیں۔ ''میرے خیال میں'' کے نصف سے زیادہ مضامین معاصر ادب اور جرأت اظہار کا ایسا زندہ ثبوت ہیں کہ اس معاملے میں نظیر کا کوئی معاصر ان کی برابری نہیں کر سکتا۔

لیکن نظیر صدیقی کے بارے میں صرف یہ کہنا کہ وہ معاصر ادب پر لکھتے ہیں اور اس میں راست گوئی کا خطرہ مول لیتے ہیں، ان کی پوری تعریف نہیں ہے۔ راست گوئی اور ایسی راست گوئی جس پر جھنجلاہٹ اور تلخ کلامی کی پرچھائیں نہ پڑے نظیر کی ایک خوبی تو ہے جس پر میں ذاتی طور پر رشک کرتا ہوں لیکن اس خوبی کے ساتھ ان میں کئی اور خوبیاں بھی ہیں۔ وہ قدیم و جدید ادب کے ایک بہت سنجیدہ طالب علم ہیں اور کسی بھی تخلیق سے متعلق ذاتی رائے سے کم پر راضی نہیں ہوتے۔ ان کے مضامین دیکھتے چلے جائیے، چاہے وہ میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ سے متعلق ہوں یا فراق، حسن عسکری، محبوب خزاں اور ضیا جالندھری سے ـــ آپ کو ان کا منفرد زاویۂ نظر ہر جگہ نظر آئے گا اور اپنے مطالعے کے دوران وہ بڑے سے بڑے نام سے مرعوب ہوئے بغیر اس سے اختلاف کرتے پائے جائیں گے اور یہ اختلاف برائے اختلاف کہیں نہیں ہوگا۔ ہر جگہ اس میں کسی ایسے نکتے، خیال یا نظریے کی وضاحت ہوگی جسے نظیر نے پوری سوجھ بوجھ کے ساتھ اختیار کیا ہے۔

نظیر صدیقی کی تحریروں سے جہاں ان کی وسیع معلومات کا اندازہ ہوتا ہے وہاں ادب اور ادبی مسائل پر گہرے غور و فکر کا پتا بھی چلتا ہے۔ وسیع معلومات کے نام پر وہ سرسری مطالعے کے نتائج نہیں پیش کرتے اور غور و فکر کے معنی ان کے یہاں دوسروں کے نتائج فکر کو دہرانا نہیں ہیں۔ ان کی تحریریں بتاتی ہیں کہ انھوں نے بہت کچھ پڑھا ہے اور جو کچھ پڑھا ہے اسے ہضم کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ نظیر کے مطالعے نے ان کے ادبی مزاج کی تعمیر اس طور پر کی ہے کہ اس میں ادب کے مختلف اور متنوع تجربات کے سمانے کی گنجائش پیدا ہوگئی ورنہ ان کے ساتھیوں میں کتنے ہی ایسے ہیں کہ ایک خاص قسم کے ذوق اور پسند ناپسند میں اس طرح گھٹ کر رہ گئے ہیں کہ ان کی تحریروں میں ایک سڑاند سی پیدا ہو جاتی ہے۔ میں نے ایک دفعہ نظیر کو لکھا تھا کہ تمھارا بنیادی شعری ذوق اس جذباتی شاعری سے بنا ہے جس کے ایک نمائندہ ہمارے جگر مراد آبادی صاحب تھے۔ نظیر نے اس اعتراض کو تسلیم بھی کیا لیکن یہاں دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ انھوں نے اس کے باوجود اپنے ذوق میں ایسے شعرا کی جگہ نکالی ہے جو اساسی طور پر جذباتی دبستان شاعری سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، مثلاً یگانہ۔ نظیر کی وسعت مطالعہ،

عمیق غور و فکر اور مختلف نوعیت کے ادبی تجربات کو ہضم کرنے کی سکت، یہ ایسی خوبیاں ہیں جو اس بات کی ضمانت دیتی ہیں کہ اردو تنقید میں نظیر کا مستقبل بہت تابناک اور روشن ہے۔

ان کے علاوہ نظیر کی تحریر کی ایک اور خوبی اس کی سنجیدہ شگفتگی ہے۔ یہ تحریر حد درجہ متین اور ثقہ ہونے کے باوجود ٹھس، بے کیف اور بے رنگ نہیں ہے۔ اس میں پڑھے جانے کی خوبی بھی موجود ہے اور ادبیت کی چاشنی بھی۔ فقرہ بازی اور فقرہ سازی کے کسی رجحان کا شکار ہوئے بغیر وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں اس خوبی سے کہتے ہیں کہ دل نشیں بھی ہو جاتا ہے اور ذہن نشیں بھی۔ ان کی نثر بنی سنوری نسائیت کے بجائے مردانہ سادگی کا بانکپن رکھتی ہے۔ جس کے اتار چڑھاؤ کے پیچھے ایک محکم شخصیت کا پتا چلتا ہے۔ اس نثر میں ایک طرف اتنی لچک ہے کہ یہ ہر قسم کے موضوع کو اپنی گرفت میں لے سکتی ہے اور دوسری طرف اتنی صلابت کہ یہ موضوع کے ساتھ بدل کر بھی اپنے بنیادی خد و خال کو قائم رکھتی ہے۔ نظیر کی نثر میں منطق کی نمائش تو نہیں ہے لیکن غور سے دیکھیے تو منطق کی قوت اس کے پیچھے کام کرتی نظر آتی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی اس نثر میں وہ بیشتر خوبیاں موجود ہیں جن کی نئی اردو تنقید کو ضرورت ہے۔

میں نے اب تک نظیر کی تحریر کی جن خوبیوں کی طرف اشارہ کیا ہے ان کی تصدیق کے لیے ''میرے خیال میں'' کا ایک سرسری مطالعہ بھی کافی ہے لیکن یہ کتاب اپنی اہمیت کے باعث سرسری نہیں، توجہ سے پڑھنے کے لائق ہے۔ ادب کے عام شائقین کے لیے بھی اور ادیبوں کے لیے بھی۔ خاص طور پر ''اردو تنقید میں نئی اخلاقیات کی ضرورت'' تو ایک ایسا مضمون ہے جسے ہمارے ادیبوں اور ناقدوں کو کئی کئی بار پڑھنا چاہیے۔ اسی طرح ''اردو ادب اور شعبۂ اردو'' کا مطالعہ نہ صرف اساتذہ کو کرنا چاہیے بلکہ محکمہ تعلیم کے اربابِ حل و عقد کو اسے توجہ سے دیکھنا چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ نظیر نے یہ دو مضمون ایسے لکھے ہیں جن کی ضرورت اردو ادب کو بہت دنوں سے تھی اور یہ نظیر ہی جیسے کسی باخبر صاحبِ قلم کی توجہ کے مستحق تھے۔ ''اظہار یا ابلاغ'' اپنے حوالوں کی کثرت کے باعث مجھے زیادہ پسند نہیں آیا۔ پھر اس میں نظیر نے مسئلے کو بہت خارجی طور پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ نئی اردو شاعری میں ابہام مغربی شعر و ادب بالخصوص فرانسیسی علامت نگاروں کے اثر سے آیا ہے۔

لیکن اتنا تو بہرحال ماننا پڑے گا کہ اس کی نفسیاتی قبولیت کے اسباب پیدا ہو چکے تھے۔ نظیر نے اپنے مضمون میں یہ کوشش بھی کی ہے کہ قضیہ مغرب بھی بر سرِ مغرب ہی طے کیا جائے۔ یعنی انھوں نے مقامی ابہام پرستوں سے بحث و مباحثہ کرنے کی بجائے ان مغربی سوالوں کا جواب دینے کی کوشش کی ہے جو اس ادبی قضیے کے بانی مبانی ہیں۔ لیکن اس بحث مباحثہ میں وہ بھول گئے ہیں کہ ایک مسئلے کی وجہ اس سے گہری ہو سکتی ہے جتنی وہ یہاں بیان کی گئی ہے۔ ابہام پرستوں کی منطق کا جواب منطق سے دیا جا سکتا ہے مگر ایک منطق زمانے اور روحِ عصر کی بھی ہوتی ہے۔ اس کی کیا وجہ

ہے کہ ابہام کی بنا پر ابلاغ نہ ہونے، تاثر کے زائل ہوجانے، مفہوم کے پلے نہ پڑنے اور ابہام کے اہمال سے مل جانے کے باوجود اس ادبی طریقہ کار میں اتنی اپیل ہے کہ نیا ذہن ہر پھر کر اس طرف جاتا ہے۔ نظیر صدیقی کے مضمون سے ہمیں یہ پتا تو چل جاتا ہے کہ ابہام پرست شعرا اور ناقدین غلط کہتے ہیں لیکن یہ پتا نہیں چلتا کہ آخر یہ لوگ ابہام پرست ہیں کیوں؟ خیر، چھٹ بھیوں کے بارے میں تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شعر و ادب سے ان کی وابستگی مشکوک ہے اور صرف نام نہاد شہرت حاصل کرنے کے لیے ایسا کرتے ہیں۔ لیکن کیا میلارمے، والیری، پاؤنڈ اور ایلیٹ کے بارے میں بھی یہ بات اتنی ہی آسانی سے کہی جا سکتی ہے؟ اس مضمون کی ایک خرابی یہ ہے کہ اس میں نظیر کہیں کہیں طالب علمانہ مباحثے کی سطح پر اتر آئے ہیں، مثلاً جیمس جوئس کے بارے میں ان کا یہ پوچھنا کہ کیا ''وہ انسانی تاریخ کا پہلا اور آخری عظیم ادیب کہا جا سکتا ہے؟'' ایک ایسا استفسار ہے جو صرف کسی کالج کی ڈبیٹ ہی میں پوچھا جا سکتا ہے۔ نظیر نے اس مضمون میں ایک دلچسپ بات یہ لکھی ہے کہ مغربی ادب کے غلط تجربات اور غیر صحت مند اثرات سے اب اردو نثر اور اردو غزل بھی محفوظ نہیں رہی۔ فقرے کی ساخت کچھ ایسی ہے جس سے کچھ ایسا اندازہ ہوتا ہے جیسے انھیں نظم میں ان اثرات سے اتنی زیادہ تشویش، تکلیف اور وحشت نہ ہو جتنی نثر اور غزل کی بنا پر ہے۔ ان کے مضمون ''اردو غزل کدھر؟'' میں یہ تشویش اور وحشت بہت نمایاں ہو کر سامنے آئی ہے۔ ''غزل کا مزاج''، ''غزل کی روایات''، ''غزل کی بنیادی فطرت'' پورے مضمون میں نظیر انھیں باتوں کی دہائی دیتے نظر آتے ہیں اور صرف اتنی بات کہتے ہیں کہ نظم تو خیر، مگر غزل میں یہ تشدد نہیں ہونا چاہیے۔ غزل پر اس سے پہلے کیا تشدد نہیں ہو چکا ہے۔ صرف انشا اور نظیر اکبرآبادی کے ہاتھوں نہیں، میر، مصحفی اور آتش کے ہاتھوں، اس پر نظیر کچھ نہیں کہتے۔ میر صاحب کہتے ہیں:

اس فاحشہ پہ سب کو امساک ہوگیا ہے

آتش کہتے ہیں:

پتلا بنا سکے نہ منی احتلام کی

غزل کے ساتھ یہ تشدد کیسا ہے؟ اور ایسی ردیفیں اور روزمرہ استعمال کی چیزوں کے نام اور لباس اور زیورات کا تذکرہ! یہ کیا اس سے پہلے غزل میں نہیں ہوئیں۔ مومن کہتے ہیں:

منہ ڈھانکتے ہیں پردۂ چشمِ پری سے ہم

آتش کہتے ہیں:

کسی کے محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی

ناسخ کہتے ہیں:

دے دوپٹہ تو اپنا ململ کا

پھر اگر کسی احسن اختر نے تنگ پتلون کا ذکر کر دیا ہے تو غزل کی عصمت کیوں مجروح ہوگئی۔ میرا خیال ہے کہ نظیر اس کے جواب میں کہیں گے کہ اردو غزل کی یہ روایات صحت مند نہیں تھیں۔ تو پھر کیا صحت مند صرف وہ ہے جسے ایک مخصوص دور کے ادبی مذاق نے متعین کیا ہے؟ نظیر صدیقی نئی غزل پر یہ اعتراض تو کرتے ہیں کہ ظفر اقبال جیسے شاعر سخت و کرخت اور کھردرے الفاظ کے استعمال سے غزل کو ہزل بنا رہے ہیں۔ لیکن کبھی اپنی محبوب شاعری کے اس المیے پر غور نہیں کرتے کہ ان کی پسندیدہ غزل گنتی کے پندرہ بیس شاعرانہ الفاظ کے الٹ پھیر کا کام بن کر رہ گئی ہے۔ میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ ممکن ہے کہ نئے غزل گو بعض الفاظ کو سلیقے سے استعمال نہ کر سکے ہوں یا ان میں کوئی ایسی معنویت نہ بھر سکے ہوں جس کی توقع غزل کے شعر میں ہوتی ہے لیکن ناکام شعر صرف نئی غزل میں ہی نہیں ہوتے، نظیر صدیقی کی پسندیدہ غزل میں بھی ہوتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ اس غزل کا ناکام شعر اتنا مردہ ہوتا ہے کہ اس کی ناکامی پر اظہارِ رائے کی ضرورت نہ محسوس ہوتی ہو جب کہ ظفر اقبال اور اختر احسن کے ناکام شعر بھی توجہ کو اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ اچھا فرض کیجیے کہ یہ ساری شاعری ناکام شاعری ہے تو کیا ناکام شاعری بلکہ بری شاعری اتنی ہی مقدار میں ان غزلوں میں نہیں ہو رہی ہے جن کی طرف کوئی اشارہ کرنا نظیر صدیقی کو پسند نہیں ہے۔ شاعری میں کامیاب اور ناکام تجربے ہوتے ہی رہے ہیں، ان سے اتنی وحشت ضروری نہیں کہ تنقید کا ہاضمہ خراب ہو جائے۔ دیکھنا صرف یہ نہیں ہے کہ کوئی شاعر اپنے اشعار میں ہر جگہ کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ دیکھنا یہ بھی ہے کہ غزل کو چند گنے چنے الفاظ موضوعات اور اسالیب سے نکالنے کی کوشش بجائے خود مستحسن ہے یا نہیں؟

لیکن نئی غزل سے ہمدردی نہ رکھنے کے باوجود نظیر صدیقی غزل کے ایک اچھے پارکھ ہیں۔ میر اور فراق پر ان کے مضامین غیر معمولی نہ سہی لیکن ان کی شعری سوجھ بوجھ کا پتا ضرور دیتے ہیں۔ میر کے بارے میں ان کا یہ خیال کہ میر کی شاعری صرف جذبات کی شاعری نہیں ہے اور اس میں فکر کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے ان کی سلامتیِ فکر کا نتیجہ ہے ہر چند کہ وہ میر کے فکری عنصر کے بارے میں صرف اتنا ہی کہتے ہیں کہ میر کی شاعری فکری عناصر سے خالی ہرگز نہیں ہے۔ لیکن اردو تنقید کی عام روش کو دیکھتے ہوئے اتنا بھی غنیمت معلوم ہوتا ہے۔ اردو کے نام نہاد نقادوں نے اس خیال کو کہ میر کی شاعری جذبات کی شاعری ہے اور غالب کی شاعری فکر کی، اتنا عام کیا ہے کہ پڑھنے والے یہ تک بھول گئے ہیں کہ شاعری بالخصوص بڑی شاعری کے دو طریقہ کار ہیں۔ ایک طریقہ کار احساس کو فکر بنانا یا محسوس کو معقول بنانا ہے اور دوسرا طریقہ کار فکر کو احساس میں ڈھالنا یا معقول کو محسوس کر دینا ہے۔ ان دونوں میں سے کسی ایک طریقہ کار کو اختیار کیے بغیر کسی قسم کی قابلِ قدر شاعری ممکن نہیں

ہے۔ میر ''فکرِ محسوس'' کے شاعر ہیں، یہاں ادراک احساس کے روپ میں جلوہ گر ہوا ہے۔ فراق صاحب نے لکھا ہے کہ بڑے عشق کے لیے صرف بڑے دل ہی کی نہیں بڑے دماغ کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ یہی حال شاعری کا بھی ہے اور میر جتنے بڑے دل کا شاعر ہے اتنے ہی بڑے دماغ کا شاعر بھی ہے۔ نظیر اپنے مضمون میں یہاں تک تو پہنچتے ہیں کہ میر کی شاعری کو سرتا سر جذبات کی شاعری کہنے کو غلط خیالی کہتے ہیں لیکن ان کی اپنی غلط اندیشی یہ ہے کہ وہ میر کی فکر کا مبہم سا احساس رکھنے کے باوجود اسے سمجھتے نہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ''میر کے یہاں جذبے اور فکر کے دھارے الگ الگ بہتے ہیں۔'' اس خیال کا جواز صرف اتنا ہے کہ نظیر نے میر کے بہترین اشعار پر غور نہیں کیا، مثلاً میر کا ایک شعر ہے:

وجہِ بے گانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

اس شعر کے پیچھے وحدتِ آدم و وحدتِ عالم کی وہ عظیم فکر ہے جس کے ڈانڈے توحید سے مل جاتے ہیں۔ اقبال جب اسلامی توحید سے وحدتِ آدم کا اصول نکالتے ہیں اور اسے اسلامی فکر کا مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں تو یہ ایک اہم کارنامہ معلوم ہوتا ہے لیکن جب وہ اسے اشعار میں کہتے ہیں تو ہم اسے سمجھنے تو لگتے ہیں مگر وہ ہمارے احساس میں نہیں اترتا۔ میر نے اس فکر کو ہمارے احساس میں اتار دیا ہے اور اسے ہمارے لیے اتنا مانوس اور قریب کی چیز بنا دیا ہے کہ اب وہ ہمارے لیے کوئی خیال، نظریہ یا عقیدہ نہیں رہ گئی ہے بلکہ تجربہ بن گئی ہے۔ یہ شعر صرف احساس، صرف جذبے، صرف فکر کا شعر نہیں ہے۔ اس میں فکر، جذبہ، احساس سب مل کر ایک بن گئے ہیں۔

خیر، یہ اختلاف تو اپنی جگہ لیکن میر کے بعض پہلوؤں پر انھوں نے اچھی روشنی ڈالی ہے، مثلاً یہ خیال عام ہے کہ میر کا کلام یک رنگ اور یکساں ہے۔ نظیر صدیقی نے اس کی تردید کی ہے اور بتایا ہے کہ ان کی شاعری میں زندگی کی ساری رنگارنگی موجود ہے، اس کے ساتھ ہی انھوں نے اس عام خیال کو بھی غلط ٹھہرایا ہے کہ میر کا کلام صرف آہ ہے اور اس خیال کی بھی تردید کی ہے کہ ان کی آنکھیں دل کی طرف کھلی ہوئی تھیں۔ نظیر صدیقی کا خیال ہے اور درست خیال ہے کہ ''اپنی ساری دروں بینی یا داخلیت پسندی کے باوجود زندگی اور زمانے کے حوادث اور ہنگاموں کی طرف سے نہ ان کی آنکھیں بند رہیں نہ کان۔''

میر کی طرح فراق کا مطالعہ بھی نظیر صدیقی کی شعری سوجھ بوجھ کا پتا دیتا ہے۔ اس میں انھوں نے فراق کی بعض بنیادی خصوصیات کی طرف اشارے کیے ہیں، مثلاً انھوں نے لکھا ہے کہ فراق کی شاعری کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ زندگی کے زہر کو تریاق کیسے بنایا جاتا ہے یا اسی طرح انھوں

نے ایک بات یہ لکھی ہے کہ فراق کی شاعری میں جو چونکا دینے والی سچائیاں ہیں ان کا راز یہ ہے کہ ان کا ذہن بعض ایسے illusions سے خالی ہے جن میں اردو شعرا مبتلا رہتے ہیں۔ میرے خیال سے یہ دونوں باتیں گہری اور سچی ہیں۔ لیکن فراق کے ایک مصرعے

سیہ کاری سے حسن آلودۂ عصیاں نہیں ہوتا

پر بحث کرتے ہوئے وہ پھر طالب علمانہ ڈبیٹ پر اتر آئے ہیں۔ آدمی جب اپنی منطق کا ضرورت سے زیادہ قائل ہو جائے تو ایسا ہی ہوتا ہے۔ سیہ کاری تو وصل کے لیے صرف ایک شوخ سا لفظ ہے۔ حسرت نے کہا ہے ''اس نازنیں نے باوصفِ عصمت کی وصل کی شب وہ بے حجابی'' سیہ کاری سے وصل میں ذرا زور پیدا ہو گیا ہے اور حسنِ سیہ کار سے تو شعرا اور عشاق کے پرانے معاملے ہیں۔ فراق نے صرف اتنا کیا ہے کہ اس میں تھوڑی سی پاکیزگی پیدا کر دی ہے۔ نظیر کی تحریروں میں بعض جگہ ان کی منطق ذرا ہلکا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ کہیں کہیں فیصلوں میں ایسی فاش غلطیاں کرتے ہیں، مثلاً انھوں نے فراق کے بارے میں لکھا ہے کہ نظموں میں پہلے بھی ان کا کوئی خاص کارنامہ نہیں تھا۔ میرا خیال ہے کہ فراق کی صرف دو نظمیں اقبال اور جوش کو چھوڑ کر جدید شاعری کے سارے سرمائے پر بھاری ہیں۔ جب نظم کی جدید شاعری کا بیش تر سرمایہ طاقِ نسیاں کی نذر ہو چکا ہوگا، اس وقت بھی یہ نظمیں باقی رہیں گی۔ فراق نے اپنے کسی خط میں عشق کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''جب جنسی خواہش کے مقابلے میں احساسِ جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور بہت زیادہ گہرا ہو جائے تو جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔'' نظیر صدیقی فراق کا یہ قول نقل کرنے کے بعد اپنی رائے پیش کرتے ہیں۔ ''جو چیز عشق کو عشق بناتی ہے وہ محض احساسِ جمال نہیں بلکہ جذبۂ رفاقت بھی ہے۔'' میرا خیال ہے کہ فراق نے عشق کی جمالیاتی تعریف پیش کی ہے اور نظیر نے اخلاقی۔ لیکن عشق جمالیات اور اخلاقیات سے شدید اثرات قبول کرنے کے باوجود نہ صرف جمالیاتی ہوتا ہے نہ صرف اخلاقی۔ سب سے پہلے تو یہ نفسیاتی حقیقت ہے کہ جنسی خواہش جب اپنی پوری شدت سے کسی ایک فرد پر مرکوز ہو کر انسان کی پوری نفسیات پر چھا جاتی ہے تو اسے عشق کہتے ہیں۔ احساسِ جمال اور احساسِ رفاقت سب کا مرتبہ اس کے بعد ہے لیکن یہ ایک دلچسپ موضوع ہے جس پر کبھی اور گفتگو ہوگی۔

اقبال پر نظیر کا مضمون مختصر ہی سا ہے لیکن اختصار کے باوجود کم اہم نہیں۔ نظیر نے اس میں بھی دو ایک نئی باتیں نکالی ہیں، مثلاً اقبال کے کلام میں کائناتی بے چارگی اور عصری تنہائی کا احساس۔ اقبال کی شاعری کا یہ ایک ایسا پہلو ہے جس پر ابھی گفتگو نہیں کی گئی یا میری نظر سے نہیں گزری۔ لیکن اقبال کے بعض پہلوؤں پر فکر انگیز باتیں کہنے کے باوجود کئی جگہ ان کی نظر ٹھوکر کھا گئی ہے۔ ایک جگہ

لکھتے ہیں کہ اقبال نے انفرادی اور اجتماعی خودی کی تربیت اور تکمیل کے لیے جو راستہ بتایا ہے اس پر چلنے کے لیے انسان کا صرف انسان ہونا کافی نہیں بلکہ مسلمان ہونا ضروری ہے۔ نظیر کا یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ مثنوی ''اسرار خودی'' جس سے یہ خیالات ماخوذ ہیں، اس میں اقبال نے یہ تو ضرور کہا ہے کہ خودی کی تربیت اور تکمیل ضبطِ روایات سے ہوتی ہے لیکن یہ نہیں کہا ہے کہ یہ روایات اسلامی ہونا چاہییں۔ نماز، روزہ اور حج وغیرہ کا ذکر تو اس کی ان تفصیلات میں ہے جو انھوں نے مسلمانوں کے لیے پیش کی ہیں ورنہ اصولی طور پر انھوں نے یہ بات کہی ہے کہ ہر فرد اپنے اپنے مذہب وملت کی روایات اختیار کرے۔ تعجب ہے کہ ایک نہایت واضح شعر کے ہوتے ہوئے نظیر کی نظر اس حقیقت کی طرف کیوں نہیں گئی:

من نہ گویم مومنِ دیں دار شو
کافری شائستۂ زنار شو

نظیر نے اپنے اس مضمون میں جا بہ جا اخلاقیات کے مسئلے پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ یہ میرا اور نظیر کا پرانا جھگڑا ہے۔ نظیر اخلاقیات کو زمینی تجربات کا نتیجہ سمجھتے ہیں، میں سماوی ہدایت کا۔ ان کے نزدیک اس کی حقیقت عملی ہے، میرے نزدیک وجدانی اور مابعد الطبیعیاتی۔ وہ اسے اس کے خارجی مظاہر میں دیکھتے ہیں، میں نیت اور مقصد میں۔ لیکن یہ ایک طویل بحث ہے، جس کے لیے اس مختصر سے تبصرے میں گنجائش نہیں۔

میر، فراق اور اقبال کے بعد انھوں نے جن لوگوں کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے ان میں نیاز فتح پوری، حسن عسکری، محبوب خزاں، مشتاق احمد یوسفی، ضیا جالندھری اور سلیم احمد کے نام شامل ہیں۔ لیکن نیاز پر ان کا مضمون میں کوشش کے باوجود نہیں پڑھ سکا اور مشتاق احمد یوسفی پر کسی فرصت کے وقت پڑھوں گا۔ محبوب خزاں سے وہ ذہنی طور پر کچھ مرعوب معلوم ہوتے ہیں جس کا ممکن ہے کوئی ذاتی سبب ہو۔ ضیا جالندھری پر ان کا مضمون خاصا اچھا اور توجہ کے قابل ہے۔ سلیم احمد پر میں کچھ نہ کہوں تو بہتر ہے لیکن ان مضامین میں سب سے اچھا مضمون حسن عسکری پر ہے۔ نظیر نے لکھا ہے کہ حسن عسکری سے ان کی دلچسپی نفرت کی صورت میں شروع ہوئی تھی لیکن نفرت کا انجام اتنا خوش گوار ہو تو نفرت سے کون گھبرائے۔ یہ عسکری کا اتنا ہم دردانہ، اتنا پرخلوص اور اتنا دیانت دارانہ جائزہ ہے کہ عسکری پر ایسا مضمون میری نظر سے نہیں گزرا۔ میرا خیال ہے کہ اس مضمون کو عسکری کے مخالفین اور موافقین دونوں کو توجہ سے پڑھنا چاہیے۔

آخر میں ایک اور بات ــــ ''میرے خیال میں'' کا نام مجھے بہت پسند آیا۔

○

# میگھ ملہار

اردو کے نئے ادیبوں میں محمد حسن عسکری کو چھوڑ کر کس اور نے بہ یک وقت تنقیدی اور تخلیقی صلاحیتوں کا ایسا ثبوت نہیں دیا جیسا ممتاز شیریں نے۔ یوں لکھنے کو تو منٹو نے بھی بعض ادبی مسائل پر جان دار انداز میں لکھا اور عصمت نے بھی، بلکہ قرۃ العین تو اکثر بقراطیت پر بھی اتر آتی ہیں، لیکن ان میں سے کوئی بھی باقاعدہ طور پر تنقید نگار نہیں ہے۔ ان کی اصلی اہمیت ان کے تخلیقی کاموں کی وجہ سے ہے۔ تخلیقی کام کے ساتھ ساتھ باقاعدہ تنقید نگاری صرف عسکری صاحب نے کی یا ممتاز شیریں نے۔ ہاں، ان کے ساتھ ایک نام اور بڑھا لیجیے، عزیز احمد مگر عزیز احمد صاحب اب سات سمندر پار کی چیز بن گئے ہیں۔ وہاں سے کس کی خیر خبر آتی ہے اور تو اور عسکری صاحب بھی ایک عرصے سے صرف تنقید نگاری پر گزارا کر رہے ہیں۔ اس لحاظ سے ممتاز شیریں میں بڑی ہمت ہے کہ انھوں نے ابھی تک دونوں روگ پال رکھے ہیں۔

لیکن ممتاز شیریں کے نئے افسانوی مجموعے ''میگھ ملہار'' کو دیکھ کر مجھے ایک خوف کا احساس ہوا۔ ممکن ہے کہ میں غلطی پر ہوں، لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان کی تنقیدی صلاحیت ان کی تخلیقی صلاحیت پر حاوی ہوتی جارہی ہے۔ ویسے بھی ممتاز شیریں اپنی ابتدا سے تخلیقی طور پر کم زور تھیں۔ تاہم ''اپنی نگریا'' میں انھوں نے کسی نہ کسی حد تک اپنی تخلیقی شخصیت کو الگ رکھا تھا۔ یہ بہت ہلکی پھلکی اور کچھ دھان پان سی شخصیت تھی مگر اس میں ایک اپنی دل آویزی تھی اور شاید انفرادیت بھی۔ وہ ایک طرف اپنے آپ کو ترقی پسندوں کے اثر سے بچالے جانے میں کامیاب ہوگئی تھیں اور دوسری طرف ان رومان نگاروں سے بھی جن کی کامیاب نمائندگی اس زمانے میں حجاب امتیاز علی

کررہی تھیں۔ صرف یہی نہیں، جیسا کہ عسکری صاحب نے اشارہ کیا ہے، ان کا دامن اس تیز طرار جنس پرستی سے بھی آلودہ نہیں ہوا تھا جو منٹو اور عصمت کی نقالی کی صورت میں جاری تھی۔ اتنی بہت سی چیزوں کی نفی کے بعد آدمی کس چیز کا اثبات کرے۔ لیکن ممتاز شیریں نے اپنے لیے ایک اثباتی پہلو ڈھونڈ نکالا تھا۔ کامیاب شادی شدہ زندگی کی ترجمانی۔ ''اپنی نگریا'' کے وہ افسانے جو اس موضوع سے متعلق ہیں، فن کارانہ اعتبار سے خواہ اتنے بلند نہ ہوں لیکن ان میں جسم کی تسکین اور روح کی پیاس دونوں کی ایک بہت لطیف آمیزش ملتی ہے۔ ان کا سب سے خوش گوار اور امید افزا پہلو یہ تھا کہ یہ افسانے ممتاز شیریں کی اپنی زندگی سے پیدا ہوئے تھے نہ کہ کسی مستعار نظریے یا خیال سے۔ یہ ممتاز شیریں کے ذاتی تجربے کا نتیجہ تھے اور ان میں وہ ساری خوبیاں اور کمزوریاں موجود تھیں جو ایک سترہ اٹھارہ سال کی شادی شدہ لڑکی کے ذاتی تجربے میں ہوسکتی ہیں۔ لیکن افسوس کے ممتاز شیریں کی تنقیدی صلاحیت اپنی اس خصوصیت سے مطمئن نہیں تھی۔

بھاری بھرکم بننے کا شوق ہمارے ادیبوں کا ایک لاعلاج مرض بن گیا ہے۔ اس شوق میں بذاتِ خود کوئی برائی نہیں، سوال طریقۂ کار کا ہے۔ کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی انسان اپنی عمر اور ذاتی تجربے کو پھلانگ کر وہ بن جائے جو وہ اپنے وقت سے پہلے بننا چاہتا ہے۔ مجھے تو ان بچوں کے مستقبل سے بڑی مایوسی ہوتی ہے جو دودھ کے دانت نکلتے ہی بکی بوڑھی باتیں کرنے لگتے ہیں۔ پختہ کاری اور جھانپلیت میں بڑا فرق ہے۔ لیکن جس معاشرے میں بچوں کی معصومیت کو نام نہاد ذہانت کے مظاہرے پر قربان کیا جاتا ہے اور انھیں ابتدا ہی سے حسبِ فرمائش رٹی رٹائی باتیں دہرانے کا شوق دلایا جاتا ہے وہاں ادیب بھی جھانپلیت کا شکار ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس جھانپلیت کو قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول ''آگ کے دریا'' میں اپنی معراج پر پہنچا دیا ہے۔ ''میگھ ملہار'' کے افسانوں میں ممتاز شیریں صنوعی پختہ کاری کے اس رجحان سے شدید طور پر متاثر ہوئی ہیں۔

اس مختصر سے تبصرے میں میرے لیے اس رجحان کے مکمل تجزیے کی گنجائش نہیں۔ لیکن مختصراً اتنا ضرور عرض کروں گا کہ ممتاز شیریں میں اپنے دودھ کے دانت وقت سے پہلے توڑنے کی خواہش بہت ابتدا سے موجود تھی۔ ان کی تنقیدی صلاحیت انھیں ہمیشہ بہکاتی رہتی تھی کہ ان کے افسانے بہت نچی قسم کے ہیں اور بہت ہلکے پھلکے ہیں۔ ان میں بڑے ادب والی تو کوئی بات نہیں۔ بڑے ادب پر خدا کی مار۔ یہ کیا ضرور ہے کہ ہر ادیب جب تک اگلے پچھلے بڑے ادیبوں کی ایسی تیسی نہ کردے چین سے نہ بیٹھے۔ لیکن ممتاز شیریں کی معصوم ہلکی پھلکی تخلیقی شخصیت، ان کی پڑھی لکھی تنقیدی شخصیت سے بہت مرعوب تھی۔ ہاں بھئی اسے اتنے بہت سے بڑے ادیبوں کے نام جو یاد ہیں! ان کی تخلیقی شخصیت بری طرح احساسِ کم تری محسوس کرتی تھی۔ وہ تنقیدی شخصیت سے یہ نہیں کہہ

سکتی تھی کہ ''باجی! تم بڑی پڑھی لکھی ہو۔ تمھیں بہت سے اوٹ پٹانگ نام بھی یاد ہیں مگر میرے معاملے میں نہ بولنا۔ مجھے معلوم ہے کہ میں کیا ہوں۔ چھوٹی یا بڑی، اچھی یا بری، جیسی کچھ میں ہوں بس وہی رہنا چاہتی ہوں۔ میرا کام اس امکان کو پورا کرنا ہے جو میرے اندر مضمر ہے۔ تم اپنے بڑے ادیبوں کو لے کر اپنے گھر بیٹھو۔'' کاش ممتاز شیریں کی تخلیقی شخصیت یہ کہہ سکتی ہے۔ کاش!

لیکن ''اپنی نگریا'' کے اختتامیہ میں ہم ممتاز شیریں کی تخلیقی شخصیت کو اپنی لکھی پڑھی باجی سے وہ کرتب سیکھتے ہوئے دیکھتے ہیں جن کی مدد سے کسی بھی تحریر میں عظمت اور ابدیت کے عناصر ڈھونڈے جاسکتے ہیں اور ''بڑے ادب'' کا لیبل لگایا جاسکتا ہے۔ یہ ان کی تخلیقی شخصیت کے احساسِ کم تری کا ازالہ تھا۔ کوئی بھی ادیب جو تخلیق اور تنقید دونوں بہنوں سے بہ یک وقت تعلق رکھنا چاہتا ہے، اسی خطرناک منزل سے گزرتا ہے۔ محمد حسن عسکری کے ذریعے ہم اس سفر کا بہت دلچسپ مطالعہ کر سکتے ہیں، مگر کسی اور وقت۔ محمد حسن عسکری اپنی تخلیقی شخصیت کو پوری طرح پروان چڑھانے کا کام کر سکے ہوں یا نہ کر سکے ہوں لیکن انھوں نے اسے کسی جھانپلیت کا کبھی شکار نہیں ہونے دیا۔ نقاد لوگ کہتے تھے عسکری صاحب فلاں بڑے بڑے افسانہ نگاروں سے متاثر ہیں۔ عسکری صاحب کہتے تھے ہاں ٹھیک ہے مگر کہاں راجا بھوج اور کہاں گنگو تیلی؟ اس کے برعکس ممتاز شیریں کی تنقیدی شخصیت انھیں یہ پٹی پڑھانے میں کامیاب ہوجاتی ہے کہ گنگو تیلی اور راجا بھوج میں کچھ ایسا زیادہ فرق نہیں ہے۔ ''میگھ ملہار'' کے دیباچے تک پہنچتے پہنچتے وہ کمال خود اطمینان سے اپنے آپ کو بڑے ادیبوں میں شامل کرلیتی ہیں اور اپنے افسانوں پر وہ سارے لیبل کاٹ کاٹ کر چپکا دیتی ہیں جو انھوں نے سچ مچ کی بڑی تخلیقات سے اُتار اُتار کر جمع کیے ہیں:

''موت کا تاثر 'آئینہ' میں کچھ اسی نوعیت کا ہے جیسے جیمس جوئس کے شاہ کار افسانے The Dead میں ہوتا ہے۔''

''آندھی میں چراغ'' میں، میں نے عورت کا ایک ایسا المیہ پیش کیا ہے جو ہندو پاک کی عام عورت کا المیہ ہے۔'' (خوب! رامائن کی سیتا کے بعد یہ افسانہ؟)

''دیپک راگ'' میں جہاں ٹھیٹ حقیقت نگاری ہے، اصلی مادی زمینی حقیقت، وہاں ''میگھ ملہار'' میں کی حقیقت آفاقی اور ماورائی ہے جو اساطیر کے ذریعے یہاں عیاں ہوئی ہے۔''

جیمس جوئس، ٹی ایس ایلیٹ، ہومر، سفوکلس، مارلو، ہندی اور یونانی دیو مالا، انجیل مقدس کی اساطیر۔ ماورائی اور آفاقی حقیقتیں، ازلی ابدی اقدار، خیر و شر کی کبھی نہ ختم ہونے والی کش مکش... بڑی باجی نے سچ مچ بڑے زور کی باتیں بتائی ہیں۔ ممتاز شیریں بے تکان بڑے بڑے نام لیے جاتی ہیں۔ ان کی بڑی بڑی باتوں کا تذکرہ کیے جاتی ہیں۔ ان کی بڑی بڑی صفات کے حوالے دیے جاتی ہیں اور

HaSnain Sialvi



وہ بھی ان سے اپنے مقابلے کے لیے؟...

اس کے ساتھ ہی یہ انکسار بھی ہے "ان بڑے بڑے ناموں کے ذکر سے مجھے اپنا مقابلہ مقصود نہیں۔ مجھ میں فن کار کی انا سہی لیکن اتنا انکسار تو ضرور ہے کہ یہ محسوس کرسکوں کہ ان کے سامنے ہم کتنے چھوٹے ہیں اور فن کار کے ارتقا اور تکمیل تک پہنچنے میں ہمیں ابھی کتنے اور مرحلے طے کرنے ہیں" — گویا یہ تو یقینی ہے کہ آپ کی محنت جاری رہی تو وہ مرحلے طے ضرور ہو جائیں گے؟ اور افسوس اس بات کا بھی ہے کہ یہ انا "فن کار" ممتاز شیریں کی نہیں ہے۔ فن کار ممتاز شیریں تو بے چاری سچ مچ بہت معصوم، منکسر المزاج اور چھوٹی موٹی سی شخصیت تھی، ساتھ ہی اس میں اتنی خود شناسی بھی تھی کہ اپنے احساس کم تری کا اعتراف کرتے ہوئے صاف صاف کہہ سکے "لیکن لکھوں کس پر؟ میرا مشاہدہ تو اتنا محدود ہے۔ ہر پھر کے ذرا آٹو بیا گرافک افسانے ہی تو لکھ سکتی ہوں۔" یہ بڑبولا پن فن کار شیریں کا نہیں۔ بالکل نہیں۔ یہ تو وہ رٹا ہوا سبق ہے جو انھیں ان کی تنقیدی شخصیت نے پڑھایا ہے۔

"میگھ ملہار" کے سارے افسانے ان کے تخلیقی تجربے سے نہیں، ان ترشے ترشائے اصولوں سے پیدا ہوئے ہیں جو انھوں نے اپنی تنقیدی صلاحیت سے سیکھے ہیں۔ اساطیر، اساطیر، اساطیر..... اس سبق میں یہ بالکل بھول گئی ہیں کہ اچھا افسانہ پہلے اچھا افسانہ ہوتا ہے اس کے بعد اس میں جو خرافات جی چاہے ڈال دیجیے۔ ورنہ سارے اساطیر اور ماورائی اور آفاقی حقیقتیں اور ساری ازلی اور ابدی قدریں اور سارے بڑے مصنفوں کے حوالے ایک بھی اچھا افسانہ پیدا نہیں کر سکتے۔ البتہ ان سے صرف ایک کام لیا جاسکتا ہے، قاری کو جی بھر کر بور کرنا۔ صمد شاہین نے بھی غالباً اپنی اسی بوریت کا اظہار کیا تھا، جب انھوں نے ممتاز شیریں سے کہا تھا اور یاد رہے کہ یہ اقتباس خود ممتاز شیریں کے دیباچے سے ماخوذ ہے۔ صمد شاہین نے کہا تھا:

"وہ جو ابتدا میں ایک حسین فن کارانہ چیز تھی، آگے چل کر ایک بوجھل انٹلیکچوئل تخلیق بن گئی۔" صمد شاہین، ممتاز شیریں کے قول کے مطابق ان کے سب سے مخلص لیکن سب سے بڑے نقاد ہیں۔ انھوں نے ممتاز شیریں کی حقیقی کم زوری دریافت کرلی ہے۔ وہ جو ابتدا میں ایک حسین فن کارانہ چیز تھی آگے چل کر ایک بوجھل انٹلیکچوئل کیوں بن گئی؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ممتاز شیریں کا سب سے مخلص سب سے کڑا نقاد کہتا ہے، "کیوں کہ جب تمھیں مختلف تہذیبوں کی دیو مالاؤں کو یک جا کرنے اور ان کی مشترکہ خصوصیات اور مناسبت ثابت کرنے کی سوجھی تو......" اور یہ الفاظ ممتاز شیریں کے لیے بہت غور سے پڑھنے کے ہیں، "تو تمھارے اندر کے فن کار پر وہ دوسری ہستی جو انٹلیکچوئل اور نقاد تھی، حاوی ہوتی چلی گئی، اس لیے تیسرا حصہ علمی اور بوجھل بن گیا اور چوتھا حصہ بے جان۔" مجھے صمد شاہین کی اس رائے سے پورا اتفاق ہے، صرف اس اختلاف کے ساتھ کہ یہ بات ان

کے صرف ایک افسانے ہی پر سچی نہیں اُترتی بلکہ ''میگھ ملہار'' کے تمام افسانوں پر۔ اس سے صرف ایک افسانے کو مستثنیٰ کیا جاسکتا ہے، یعنی ''آندھی میں چراغ'' کو۔ ورنہ ''میگھ ملہار'' کے تمام افسانے بوجھل انٹلیکچوئل افسانے ہیں۔ فن کار شیریں کی تخلیق نہیں بلکہ انٹلیکچوئل اور نقاد شیریں کی تحریر، بوجھل اور بے جان!

پُرخلوص مشورہ: فن کار ممتاز شیریں کو چاہیے کہ اپنے سب سے مخلص اور کڑے نقاد صمد شاہین کی رائے کو مانیں اور بڑی باجی کا پڑھایا ہوا سبق بالکل بھول کر اس کھوئی ہوئی ''اپنی نگریا'' کو تلاش کریں جہاں ان کا ذاتی تجربہ اپنے اظہار کے لیے ان کی واپسی کا انتظار کررہا ہے۔

(''نیا دور'' کراچی)

○

# آیاتِ جمال

یقیناً یہ اتفاق نہیں ہے کہ "آیات جمال" کے اعداد کا مجموعہ نو ہے اور فقیر محمد طاسین ذہین شاہ تاجی کے اعداد کا مجموعہ بھی نو ہے۔ پھر جدا جدا ذہین کا عدد نو ہے، شاہ کا عدد نو ہے، تاجی کا عدد نو ہے، فقیر محمد طاسین کا عدد نو ہے اور نو کا عدد حقیقتِ محمدیؐ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پس یہ رحمتِ مجسم سرورِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم کی مرحمتِ خاص ہے کہ اس دور میں اس حقیقتِ کبریٰ کی تشریح وتفسیر کے لیے حضرت ذہین شاہ تاجی کو چنا گیا ہے۔ "آیاتِ جمال" حضرت مولانا کا پہلا مجموعۂ کلام ہے۔

"آیاتِ جمال" صرف ومحض ایک شعری تصنیف کی حیثیت سے کیسی ہے؟ اس پر اربابِ قلم اور اصحابِ ذوق جو کچھ بھی لکھیں لیکن میرے لیے اس کی اہمیت دوسری ہے۔ میرے لیے یہ ایک شعری تصنیف نہیں، روحانی تجربہ ہے۔ معلوم نہیں اس دور میں کسی کتاب کے بارے میں یہ کہنا کیسا سمجھا جائے گا کہ اس کا موضوع انسان نہیں خدا ہے۔ لیکن اس زمانے سے پہلے ہر دور میں علوم وفنون کی ابتدا اور انتہا خدا ہی پر ہوتی رہی ہے۔ بت تراشی، مصوری، موسیقی، شاعری کے بارے میں جمالیات کچھ بھی کہے لیکن اپنی اصل میں ان کا تعلق خدا ہی سے رہا ہے اور اگر انسان کے بارے میں وہ کچھ کہتی بھی ہیں تو اس زاویے سے کہ انسان کا خدا سے کیا رشتہ ہے۔ بلکہ انسان اور انسان، اور انسان اور کائنات کے روابط کو بھی خدا ہی کی نسبت سے بیان کیا جاتا ہے۔ دوسرے فنون میں اس عظیم موضوع کی تشکیل کس طرح ہوئی ہے، اس پر کچھ کہنے کا یہ موقع نہیں ہے۔ لیکن شاعری میں اچھے شعر کے لیے بہ یک وقت تین سطحیں ضروری ہیں۔ ایک سطح پر وہ خدا سے انسان کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے، دوسری سطح پر کائنات سے انسان کے تعلق کو اور تیسری سطح انسان اور انسان کے تعلق کی ہے۔ شعر کی

بلندی اور پستی کا تعین اس امر سے ہوتا ہے کہ وہ ان تینوں سطحوں میں کس کس تک پہنچتا ہے۔

جس شعر میں تینوں سطحیں بہ یک وقت موجود ہوں اور وحدت بن جائیں وہ بلند ترین شعر ہے۔ اس کے بعد بقیہ سطحوں کے اعتبار سے اس کے درجہ کا تعین ہے۔

بشنواز نے چوں حکایت می کند

در جدائی ہا شکایت می کند

اس شعر میں بہ یک وقت تینوں سطحیں موجود ہیں۔ اس لیے یہ انسان اور خدا، انسان اور کائنات اور انسان اور انسان کے تعلق کے تمام مراتب میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ہماری تہذیب کی قدیم اصطلاحوں میں حقیقت اور مجاز کے نام سے شعر کے دو مرتبے قائم کیے گئے تھے لیکن اچھا شعر وہ سمجھا جاتا تھا جو حقیقت اور مجاز دونوں پر یکساں طور پر منطبق ہو سکے۔ عشق حقیقی، خدا اور انسان کے رشتے کے تعین کا نام تھا اور عشقِ مجازی انسان اور انسان کے رشتے کا۔ لیکن انسان اور انسان کے درمیان جو رشتہ تھا، اس کا تعین بھی خدا کی نسبت سے ہوتا تھا۔ اس لیے خالص مجازی شاعری کی بھی ایک گنجائش نکلتی تھی۔ لیکن اس مجاز کے معنی حقیقت سے منقطع ہو جانے کے کبھی نہیں تھے۔ پھر بھی میر نے جرأت سے بالآخر کہہ ہی دیا کہ "میاں اپنا چوما چاٹا کہہ لیا کرو۔" دوسری زبانوں کی شاعری کے بارے میں میری معلومات بہت محدود ہیں۔ لیکن لارنس نے انسان کو موضوع بنانے والے ادب کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کا منشور شیکسپیئر یا ملٹن یا مارٹن لوتھر جیسے بڑے لوگوں نے نہیں بلکہ پوپ نے لکھا:

**Know then thy self preserve not God to scan**

**the proper study of man kind is man**

لارنس کا یہ بھی خیال ہے کہ انسان اور انسانی تعلقات کا یہ ادب اپنے سارے امکانات پورے کر چکا ہے اور اب ادب کی نئی زندگی اسی وقت شروع ہوگی جب خدا سے اس کے ٹوٹے ہوئے تعلق کو دوبارہ قائم کیا جائے گا۔ بہرحال آئندہ کیا ہوگا اس کے بارے میں قیاس آرائی سے بہتر ہے کہ ہم اپنے حال کا جائزہ لیں۔ ابھی کچھ عرصے پہلے کی بات ہے کہ ہمارے یہاں شعر کے حقیقی اور مجازی معنی بہ یک وقت بیان کیے جاتے تھے۔ حافظ سب سے بڑے غزل گو شاعر بھی تھے اور لسان الغیب بھی اور ان کی ان دونوں حیثیتوں میں کوئی تصادم نہیں تھا۔ غالبؔ کی شاعری میں ہماری تہذیب کی کئی روایتیں ٹوٹی ہیں۔ لیکن غالب نے بھی مسائلِ تصوف کے بیان پر فخر کیا ہے۔ حالی اور شبلی تک آتے آتے دبی زبان سے کہا جانے لگا کہ شاعری کے لیے مجازی معنی کافی ہیں۔ شبلی نے حافظ کے بارے میں صاف لکھا کہ انھیں بے کار صوفی شاعر کہہ کر ان کی اہمیت گھٹائی جاتی ہے۔ شبلی مولانا بھی

تھے اور قدیم شعر و ادب کے بہت بڑے جاننے والے بھی۔ جب ان کا یہ حال ہو تو دوسروں کا پوچھنا ہی کیا۔

رفتہ رفتہ شاعروں نے صاف صاف کہنا شروع کر دیا کہ وہ صرف مجاز میں شعر کہتے ہیں۔ شعر کے حقیقی معنوں کا مذاق اڑایا جانے لگا اور محبوبِ حقیقی کا تصور ہنسی، دل لگی کی چیز بن گیا۔ اس طرح آہستہ آہستہ ہمارے یہاں خالص انسانی تعلقات کا ادب پیدا ہونے لگا:

خدا کو کیا غرض ہے میرے تیرے درمیاں کیوں ہو؟

لیکن خدا کو درمیان سے ہٹا دیجیے تو انسانی تعلقات صرف حیوانی سطح پر قائم ہو سکتے ہیں۔ ہمارے موجودہ ادب میں بیشتر انسان کا تصور صرف ایک حیوان کا ہے جسے مختلف اوقات میں چارہ، پانی اور مادہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اب اس انسان کے خارجی اور مادی دکھ درد کا بیان کتنی ہی رقت سے کیوں نہ کیا جائے، لیکن کوئی شاعر میر کی طرح یہ نہیں کہہ سکتا کہ:

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن معدود جانتے ہیں

اس دور کی شاعری میں ''آیاتِ جمال'' کی وہی اہمیت ہے جو اس دور کی سیاست میں قراردادِ مقاصد کی ہے۔ قراردادِ مقاصد میں پاکستان کی حاکمیت خدا کے سپرد کی گئی تھی۔ ''آیاتِ جمال'' میں حضرت بابا ذہین شاہ تاجی نے صاف اعلان کیا ہے کہ میں نے اپنی شاعری میں حقائق کو لباسِ مجاز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے:

آواز سن رہا ہوں یہ کب کی سنی ہوئی

قبل اس کے کہ میں ''آیاتِ جمال'' کا کوئی تفصیلی مطالعہ آپ کے سامنے پیش کروں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی تمام جہات کو ایک نظر دیکھ لیا جائے۔ تصوف کی اصطلاحیں مجھے آتی نہیں اور اس مضمون کی حدود میں ان کا استعمال ضروری بھی نہیں ہے۔ اس لیے عام لفظوں میں ہمارے موضوع کے مختلف پہلو یہ ہیں: خدا اور انسان کی کیا نسبت ہے، کائنات اور خدا کا تعلق کیا ہے، انسان اور انسان کا کیا رشتہ ہے؟ پھر ان مسائل کے چند ضمنی پہلو ہیں، مثلاً روح اور جسم کا تعلق، دل اور نظر کا رشتہ اور لفظ و معنی کی نسبت۔ ''آیاتِ جمال'' کے مطالعے کے وقت ان سب مسائل کو پیشِ نظر رکھا جائے تو ایک طرف ان مسائل کی تفہیم میں آسانی ہوگی اور دوسری طرف ''آیاتِ جمال'' کی فکری اہمیت پر روشنی پڑے گی۔ سب سے پہلے میں ''آیاتِ جمال'' کی ایک ایسی مسلسل غزل آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں، جس میں خدا، کائنات اور انسان پر ایک ساتھ نظر ڈالی گئی ہے اور وجودِ واحد کی لامحدود جلوہ گری کا بیان کیا گیا ہے:

کوئی محمود ہے یہاں نہ ایاز
کوئی بندہ یہاں نہ بندہ نواز

بزمِ یکتائیِ جمال ہے یہ
اک حقیقت کے بے شمار مجاز

خود تجلی ہے خود تجلائی
آپ جلوہ ہے آپ جلوہ طراز

آپ ہی شمع آپ پروانہ
آپ ہی سوز آپ ہی وہ ساز

پسِ پردہ ہے آپ بے پردہ
خود فسانہ ہے خود فسانہ طراز

بت پرست آپ بت شکن بھی آپ
آپ سر تا بہ پا بتِ طناز

آپ عاشق ہے آپ ہی معشوق
آپ شاہد ہے آپ شاہد باز

آپ ناز و تبسم و شوخی
آپ ہی درد و آہ و سوز و گداز

ناز و انداز پر فدا خود ہی
آپ ہی ناز آپ ہی انداز

لب و رخسار چشم و ابر و آپ
آپ شانہ ہے آپ زلفِ دراز

آپ شوقِ لقا میں بزم آرا
آپ ذوقِ حیا میں خلوت راز

آپ سرمایۂ حقیقت ہے
آپ ہی صدر جلوہ گاہِ مجاز

آپ ہی کائنات سے ہم رنگ
آپ ہی کائنات سے ممتاز

آپ ہی میرے عجز میں ظاہر
معجزہ آپ، آپ ہی اعجاز

دشمنِ رنگ بوئے گلشن آپ
آپ ہی رنگ و بوئے گلشنِ ناز

آپ کو آپ جانتا ہے وہ
آپ ہی راز آپ ہی ہم راز

آپ ظاہر ہے آپ ہی باطن
آپ انجام آپ ہی آغاز

آپ بیمار آپ بیماری
آپ بے چارہ آپ چارہ ساز

خود قفس اور خود اسیرِ قفس
خود ہی پرواز خود پرِ پرواز

آپ بندہ ہے آپ ہی مولا
خود غریب اور خود غریب نواز

ان اشعار میں متصوفانہ خیالات کا رسمی اظہار نہیں ہے۔ یہ محسوس کر کے کہے گئے ہیں انھیں ان معنوں میں تو منفرد نہیں کہا جا سکتا جن معنوں میں فکرِ جدید اپنے آپ کو منفرد کہتی ہیں۔ لیکن ان میں حقیقی معنوں میں انفرادیت موجود ہے۔ آفاقی فکر میں ذاتی خیالات کے معنی صرف غلط خیالات کے ہیں اور آفاقی خیالات کسی فردِ واحد کی ملکیت نہیں ہوتے۔ یہ اپنی فطرت میں غیر شخصی، غیر ذاتی، غیر انفرادی ہوتے ہیں۔ انھیں ذاتی، شخصی، انفرادی بنانے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ آپ انھیں اس طرح اپنا لیں کہ یہ آپ کے ہو جائیں۔ ''آیاتِ جمال'' کے ان اشعار میں بھی جو خیالات ہیں وہ ذاتی نہیں آفاقی ہیں۔ لیکن شاعر کی فکر نے انھیں اس طرح اپنا لیا ہے کہ وہ ذاتی بن گئے ہیں۔ ذاتی بھی اور منفرد بھی۔ ان میں وہ انفرادیت ہے جسے جعلی انفرادیت پرستی کا یہ دور پوری طرح سمجھ بھی نہیں سکتا۔ خدا وہ وجود واحد ہے جو مختلف و متضاد تعینات میں ظاہر ہوا۔ کائنات اس کی بزمِ یکتائیِ جمال ہے اور انسان اس کا ایک راز جس کا ہم راز بھی وہ خود ہی ہے بلکہ راز بھی وہی ہے وہی بندہ، وہی مولا، وہی غریب نواز، وہی عجز، وہی معجزہ، وہی اعجاز، وہی بیماری وہی بیمار، وہی چارہ ساز اور کائنات کے تمام مظاہر میں کمال ہم رنگی سے ظاہر ہونے کے باوجود کائنات سے ممتاز —— یہ خیالات جب منفرد اشعار کے روپ میں ظاہر ہوتے ہیں تو ایک سرمدی سرمستی کے ساتھ ایسے اشعار میں ڈھل جاتے ہیں:

دل کی ہر دھڑکن پیامِ دوست ہوجاتی ہے کیا
گفتگو اپنی کلامِ دوست ہوجاتی ہے کیا
پوچھتا ہوں لغزشِ مستانۂ اربابِ عشق
آئنہ دارِ خرامِ دوست ہوجاتی ہے کیا

---------

تری زلف و رخسار کے دھوپ سائے
مجھے یاد آتے ہیں دن رات کیا کیا

---------

خلوت آرا ہے بھری بزم میں وہ پیکرِ ناز
اپنی خلوت میں نہ کیوں انجمن آرا ہوگا

---------

خیال ہے نہ تصور مشاہدہ ہے نہ خواب
طرح طرح سے اٹھاتا ہوں اپنے رخ سے نقاب
نئے مقام نئی منزلیں نئی راہیں
قدم قدم پہ جنوں کے لیے نئے آداب

---------

رفتارِ عشق پرتوِ حسنِ خرامِ دوست
ہر راہ راہِ دوست ہے ہر بام بامِ دوست

---------

خود اپنی بارگہِ علم میں ہوں سر بہ سجود
کہ اپنے علم سے باہر وجود ہے نہ شہود
یہ علم عالم و معلوم میں حجاب نہیں
مجھی سے مجھ پہ ہے میری تجلیوں کا ورود
ذہین و مے کدہ و ساقی ذہین نواز
صلوٰۃ بادہ پرتی پہ مے کشی پہ درود

اردو شاعری میں کائنات کے تقدس و طہارت پر زیادہ اشعار نہیں ملتے اور اچھے اشعار تو اور بھی کم ہیں۔ غالب نے کہا تھا:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد

اردو شاعری پر یہ خوف غالب رہا ہے کہ کہیں وہ ہستی کے فریب میں نہ آجائے، لیکن ہستی کے فریب میں کسی حد تک آئے بغیر تو اچھی شاعری بھی نہیں ہوسکتی۔ اقبال ہندوؤں کے تصور مایا اور افلاطون کے اعیانی نقطۂ نظر کے بہت خلاف ہیں۔ ''حکمت اور بود را نا بود گفت'' قطع نظر اس کے کہ مایا کا حقیقی تصور کیا ہے اور افلاطون بود کو نابود کہتا ہے یا نہیں، یہ بات بہرحال اپنی جگہ ہے کہ اقبال حقیقتِ کائنات کے قائل ہیں اور اس پر بڑا زور دیتے ہیں۔ لیکن کائنات سے خدا کا ربط یہ ہے کہ اس نے اسے انسان کی راہ میں ایک رکاوٹ کے طور پر پیدا کیا ہے تاکہ اس سے مقابلہ کرنے کی کوشش میں انسان جہد و عمل سے کام لے اور انسان کی نسبت سے اس کا تعین یہ ہے کہ وہ اس کے ہاتھوں تسخیر ہونے کے لیے پیدا کی گئی ہے۔ چناں چہ اقبال کا پیغام انسان کو یہ ہے:

یہ عالم یہ بت خانۂ شش جہات
اسی نے تراشا ہے یہ سومنات
بڑھے جا یہ سنگِ گراں توڑ کر
طلسمِ زمان و مکاں توڑ کر

کائنات کے جمال کو اقبال انسانی فکر و نظر کے لیے خطرناک سمجھتے ہیں اور ہر ایسے تصور کے خلاف ہیں جو انسان کو فطرت میں ڈوبنے یا فطرت سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

دل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا
مہ و ستارہ ہیں بحرِ وجود میں گرداب

لیکن اردو شاعری کے ایک قابلِ قدر حصے میں کائنات کا احترام موجود ہے۔ میر نے کائنات کے احترام پر حقیقی رقت کے ساتھ شعر نہیں کہا، معجزہ دکھایا ہے:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

لیکن اس کے ساتھ یہ بھی صحیح ہے کہ کائنات کے اس حقیقی احترام تک دوم درجے کے لوگ نہیں پہنچ سکتے۔ یہ صرف صفِ اوّل کے لوگوں کا کام ہے۔ اس زمانے میں فراق صاحب نے کائنات پر چند لاجواب شعر کہے ہیں:

یہ مے کدہ یہ سیہ خانۂ جہاں، یہ رات
کہاں چراغ جلاتے ہیں لوگ اے ساقی

--------

اے ساکنانِ دہر یہ کیا اضطراب ہے
اتنا کہاں خراب جہانِ خراب ہے

''آیاتِ جمال'' میں احترامِ کائنات کی چند بہت لطیف جھلکیاں موجود ہیں۔ ایک غزلِ مسلسل کے چند اشعار دیکھیے:

دلِ یزداں کی تمنائے جواں ہے عالم
غور سے دیکھ یہاں ہے سو وہاں ہے عالم
حسنِ وحدت ہے یہی جلوہ گہِ وحدتِ حسن
کثرتِ نام و نشانِ دگراں ہے عالم
عشق کی آنکھ میں آئینۂ محبوب ہے یہ
عقل کے ہاتھ میں اک سنگِ گراں ہے عالم
سر بہ سر جلوہ گہِ حسنِ حقیقت ہے مگر
سر بہ سر جلوہ گہِ نازِ بتاں ہے عالم

کائنات کو بزمِ یکتائیِ جمال، آئینۂ محبوب، جلوہ گہِ حسنِ حقیقت کہنا اس عالمِ رنگ و بو کی کتنی حسین تعبیر ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ شاعری نہیں حقائق ہیں۔ خدا اور کائنات کے بعد ''آیاتِ جمال'' کا دوسرا اہم موضوع خدا اور انسان ہے۔ صوفیانہ شاعری میں عظمتِ انسان کی جو عظیم الشان روایات پائی جاتی ہیں، ''آیاتِ جمال'' کے اشعار اس سلسلے کی ایک خوب صورت کڑی ہیں۔ ہماری نئی شاعری میں انسان کی عظمت کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے بیش تر یا تو بڑبولے پن کا احساس ہوتا ہے یا پھر انسان کی عظمت اس کی خارجی فتوحات سے متعین کی جاتی ہے۔ اقبال اس دور میں عظمتِ انسان کے بہت بڑے مغنّی ہیں، لیکن محاورۂ مابین خدا اور انسان میں انسان اپنی خارجی فتوحات ہی کا ذکر کرتا ہے:

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اس کے بعد جوشؔ کے یہاں جا بہ جا انسانی عظمت کا ذکر ملتا ہے۔ مگر کسی منظم فکر سے مربوط نہ ہونے کے باعث اس کی حیثیت چند جذباتی بیانات سے زیادہ اور کچھ نہیں ثابت ہوتی ہے۔ ''آیاتِ جمال'' میں انسان کی عظمت کی نوعیت جذباتی نہیں، مابعد الطبیعیاتی ہے۔ یہاں انسان اپنی خارجی فتوحات کی بنا پر ہی عظیم نہیں بلکہ اس بنا پر کہ وہ اپنے جوہر میں خدائی صفات کا حامل ہے:

بہارِ باغِ گلستانِ سرمدی ہم ہیں
خدا کے ساتھ ہیں دائم وہ آدمی ہم ہیں

مثالِ برقِ تمنا رنگِ آتشِ شوق
یہ آگ جو ہے دلوں میں لگی ہوئی ہم ہیں
ہے ایک آنکھ میں سورج تو ایک آنکھ میں چاند
تغیراتِ شب و روز سے بری ہم ہیں
یہ واقعہ ہے کہ سب کچھ ہے تو ہی تو اے دوست
یہ اور بات کہ جو کچھ ہے تو وہی ہم ہیں!

غالبؔ کا ایک لاجواب شعر ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

اس قافیے میں ''آیاتِ جمال'' کا بھی ایک شعر سنیے۔ ذہین صاحب نے خدا کے ذوقِ آرائش میں انسان کو بھی شریک کرلیا ہے:

ہم اہتمامِ جلوہ گری میں شریک ہیں
زیرِ نظر ہماری نظر ہے نقاب میں

ایک اور شعر میں انسان کی عظمت کو یہاں تک بڑھایا ہے کہ آدم کو خدا کے ناموں میں سے ایک نام کہا ہے:

عشق میں آدم و عالم ہیں سب اللہ کے نام
کون سے نام فرشتوں سے بتائے نہ گئے

خدا اور کائنات اور انسان کے ان رشتوں سے انسان اور انسان کے رشتے کا تعین ہوتا ہے۔ ''آیاتِ جمال'' میں حسن و عشق، عاشق اور محبوب کے ربط و تعلق پر جو کچھ لکھا گیا ہے وہ درحقیقت اسی رشتے کا تفصیلی بیان ہے۔ غزل کی شاعری من و تو کے پردے میں جن حقائق کی نقاب کشائی کرتی رہی ہے ''آیاتِ جمال'' میں اس نے ایک خاص رنگ اختیار کرلیا ہے۔ یہاں من و تو کے درمیان حجابِ دوئی نہیں، رشتۂ یکتائی ہے۔ حسن و عشق ایک ہی دریا کی دو موجیں ہیں۔ شمع و پروانہ ایک ہی حقیقت کی دو تصویریں ہیں۔ یہاں محبوب و عاشق، بسمل و قاتل میں بوئے امتیاز نہیں ہے۔ یہ حقائق جہاں خالص لباسِ مجاز میں ظاہر ہوئے ہیں وہاں بھی حسن و عشق کا ایک ارتباط ملتا ہے جس کی مثالیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

جب عشق میں گم اطراف ہوئیں جب سوز میں محو جہات ہوئیں
جو شمع تھی وہ پروانہ تھا وہ شمع تھی جو پروانہ تھا!

--------

طوفانِ اضطراب میں گم ہوگئیں جہات
اب امتیازِ بسمل و قاتل نہیں رہا

--------

میں نہیں میں نہ آج تم ہو تم
ہو گئے ایک طالب و مطلوب

--------

کیا حسن و محبت میں کوئی فرق نہیں ہے
کیوں ان کی نظر پر ہے مجھے دل کا گماں آج

--------

حسن تک پہنچا ہے غم کا سلسلہ بھی عشق میں
بڑھی دل کی چلی گیسوئے جاناں کی طرف

--------

گلے ملتی ہیں جو دریا میں موجیں
یہی ایک موج تم ہو دوسری ہم

--------

اب حسن کی محفل آرائی ہے خلوتِ عشق تنہا میں
وہ دریا مجھ میں ڈوب گیا میں ڈوبا تھا جس دریا میں

--------

ہم میں تم اور تم میں ہم گم ہوگئے
ہوتے ہوتے ایک ہم تم ہوگئے

میں ان اشعار کے بارے میں لازمی طور پر یہ نہیں کہتا کہ آپ ان میں صوفیانہ معنی ضرور تلاش کریں لیکن عشقِ مجازی ہی سہی آپ یہ دیکھ لیں کہ ایک صوفی جب عشق کرتا ہے تو اس کا عشق کیا ہوتا ہے۔ حضرت آسی غازی پوری کا ایک بہت اچھا شعر ہے:

تمھیں سچ سچ بتا دو کون تھا شیریں کے پیکر میں
کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہ کن کیوں ہو

یہاں عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی بنایا گیا ہے۔ لیکن فراق صاحب کہتے ہیں کہ مشتِ خاک کی حسرت کیا ہوتی ہے، اسے کوئی کیا جانے۔ ذہین صاحب نے مشتِ خاک پر کیا لاجواب شعر کہا ہے کہ فراق

صاحب بھی سن کر خوش ہو جائیں:

جو بہار آئی مرے گلشنِ جاں سے آئی
خاک کے ڈھیر میں یہ بات کہاں سے آئی

صوفی کا عشق حسنِ مجازی سے بھی ایک ایسا تعلق پیدا کرتا ہے کہ تعلقِ باہمی کی نوعیت قلبِ ماہیت ہو کر کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے۔ ایک مختصر سی غزل میں حسن و عشق باہم اتنے قریب آ گئے ہیں کہ پوری غزل محبوب کی سرگوشی بن گئی ہے:

رات دن اشک باریاں کیوں ہیں
ہر گھڑی بے قراریاں کیوں ہیں
کیوں کسی کا وہ ذکر و فکر نہیں
یہ فراموش کاریاں کیوں ہیں
کیوں نہیں ہے زباں پہ دل کی بات
اس قدر رازداریاں کیوں ہیں
ہوش پر ہنس رہی ہے بے ہوشی
کس سے ہیں پردہ داریاں کیوں ہیں
یہ تری آرزو یہ شوقِ طلب
عشق میں خام کاریاں کیوں ہیں
ہنس کے وہ مجھ سے کہہ رہے ہیں ذہینؔ
اس قدر بے قراریاں کیوں ہیں

معاف کیجیے، مضمون طویل ہوتا جا رہا ہے اور کہنے کی بہت سی باتیں ابھی کہی نہیں گئیں۔ لیکن آخر میں ایک خاص مسئلے کی طرف آپ کی توجہ ضرور مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ آپ نے کبھی غور کیا ہے کہ اردو شاعری بلکہ پوری اسلامی تہذیب کا مرکزی مسئلہ کیا ہے؟ انسان کائنات کا ایک حسی تجربہ رکھتا ہے۔ یہ تجربہ عالمِ کثرت کا ہے۔ تعقل کی مدد سے اسے وجودِ واحد کے تحت لایا جائے تو عقل اسے قبول کرتی ہے۔ لیکن حواس کے اپنے مطالبات ہیں۔ اس طرح حواس اور تعقل میں ایک کش مکش پیدا ہوتی ہے اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ محسوس اور معقول کے درمیان کیا رشتہ ہے؟ اس سوال کو صوفیانہ اصطلاح میں بیان کیا جائے تو سوال کی صورت یہ ہے، تنزیہہ اور تشبیہ میں کیا نسبت ہے؟ یا ذات و صفات کے درمیان کیا تعلق ہے؟ عام سیدھے سادے لفظوں میں سوال یہ ہے کہ ہم خدا یا وجودِ واحد کو دیکھیں یا کائنات اور عالمِ کثرت کی طرف۔ حواس ہمیں عالمِ کثرت کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔

ہماری آنکھ دیکھتی ہے کہ کائنات اپنی تمام بوقلمونیوں کے ساتھ ہمارے سامنے جلوہ گر ہے۔ لیکن دل یا عقل کا تقاضا ہے کہ اس عالمِ کثرت کے حجابات اٹھا کر وجودِ واحد کا نظارہ کیا جائے۔ اس طرح دل اور نظر کے درمیان ایک رقابت پیدا ہوتی ہے اور دونوں انسان کو متضاد جہات میں کھینچتی ہیں۔ اردو شاعری میں اس مسئلے کو اسیر نے اپنے ایک لاجواب شعر میں اس طرح بیان کیا ہے:

باغِ ہستی میں یہی فکر رہی ہم کو اسیر
دیکھیے گل کی طرف یا چمن آرا کی طرف

پتا نہیں میں مسئلے کو صحیح الفاظ میں صحیح طور پر بیان بھی کر سکا ہوں یا نہیں، لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ یہ مسئلہ اتنا حقیقی ہے کہ میں نے تو اسے سچی صوفیانہ شاعری کے لیے ایک کسوٹی بنا رکھا ہے۔ ''آیاتِ جمال'' کے مطالعے کے دوران مجھے اس وقت بڑی خوشی نصیب ہوئی جب میں نے ایک پوری غزل میں ذہین صاحب کو اس مسئلے سے الجھتے دیکھا:

دل و نگاہ میں ہے اک رفیق ایک رقیب
میں دل کے ساتھ رہوں یا نظر کے ساتھ رہوں
نظر کے حق میں غنیمت ہیں چند جلوے بھی
مگر یہ دھن ہے کہ میں جلوہ گر کے ساتھ رہوں
نظر نواز مناظر نہ لوٹ لیں سرِ راہ
بس آنکھ بند کیے راہبر کے ساتھ رہوں

نظر یا آنکھ کی علامت ''آیاتِ جمال'' میں کئی انداز سے استعمال کی گئی ہے۔ دل کے رقیب کی حیثیت سے آپ اسے دیکھ چکے ہیں لیکن یہ اس کی ابتدائی منزل ہے۔ ابھی اسے عشق نے تربیت نہیں دی۔ اس لیے اس کی آوارگی باقی ہے۔ لیکن عشق کی تربیت پانے کے بعد اس میں ایک ایسی کلیت پیدا ہوتی ہے کہ وہ اس عالمِ کثرت سے گزر کر وجودِ واحد کے دیکھنے کی طاقت پیدا کرتی ہے۔ اس وقت اس میں رہزنی کی بجائے روح الامینی کی صفات پیدا ہو جاتی ہیں:

یہ دل بھی اب نہیں ہے دل، یہ آنکھیں بھی نہیں آنکھیں
یہ دل عرشِ خدائے حسن ہے، روح الامیں آنکھیں

اور اس غزل کے ایک شعر میں تو اس کی دونوں جہات ایک دوسرے میں مدغم ہو گئی ہیں:

ہزار ایمان قرباں عشوۂ کافر نگاہی پر
مرا ایمان و دیں ہیں دشمنِ ایمان و دیں آنکھیں

آخر میں صرف ایک بات اور۔ ''آیاتِ جمال'' کے پہلے صفحے سے آخری صفحے تک ایک

رجائی کیفیت کی چاندنی چٹکی ہوئی ہے۔ یہاں کائنات ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں آفتاب اتر آیا ہے۔ یہاں غم، مایوسی حرماں نصیبی کی تیرگی کہیں بھی نہیں۔ ہر نظر جلوۂ محبوب سے کامیاب ہے اور ہر نفس میں قربِ رگِ جاں کی خوش بو بسی ہوئی ہے۔ یہ کائنات صحیح معنوں میں ایک صوفی کی کائنات ہے اور'' آیاتِ جمال'' میں اس کائنات کی جتنی بھی جھلکیاں ہیں، حسین و دل نواز ہیں۔

زہین اللہ والے چومتے ہیں میری آنکھوں کو
محبت نے عطا کی ہیں مجھے وہ پاک ہیں آنکھیں

○

# اکیلی بستیاں

تین کتابیں —— ایک ٹکٹ میں تین مزے!

(۱) اکیلی بستیاں!

(۲) گلِ آگہی!

(۳) خواب نما!

پھر ساتھ ہی ساتھ انفرادی پسند کی رعایت بھی رکھی گئی ہے۔ جی چاہے تو ایک ہی ٹکٹ میں تینوں مزے ایک ساتھ اٹھایئے اور جی چاہے تو الگ الگ ٹکٹ پر تینوں مزے جدا جدا اڑایئے۔

''تین کتابیں'' مجموعی نام بھی اچھا ہے اور تینوں کتابوں کے جدا جدا نام بھی اچھے ہیں۔ جس آدمی کی قوتِ ذائقہ بگڑنے سے محفوظ رہی ہے وہ شعری مجموعوں کے بے شمار ناموں میں بھی ان تینوں کتابوں کے ناموں کا ذائقہ الگ محسوس کرے گا۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ نام غالب کے مصرعوں سے مستعار نہیں ہیں۔ کم از کم ان ناموں کو پڑھ کر مجھے غالب کا کوئی مصرع یاد نہیں آیا۔ اپنی جہالت کیوں چھپاؤں۔ اگر غالب سے مستعار بھی ہیں تو کم از کم ایسے مصرعوں سے جو ہم جیسے عامیوں تک نہیں پہنچے یا پہنچے بھی تو حفظ نہیں ہوئے۔ ''اکیلی بستیاں'' تو شعری مجموعے کا نام ہی نہیں معلوم ہوتا، اچھا خاصا افسانوی نام ہے۔ ممکن ہے کہ بعض لوگوں کو اسی سبب سے ناگوار ہو۔ مگر اس کتاب کی سب سے بڑی خوبی تو یہی ہے کہ ناگواری اور خوش گواری دونوں سے بلند ہو کر چھاپی گئی ہے۔

''تین کتابیں'' کی نظموں کی فہرست ایک نظر میں دیکھیے:

اکیلی بستیاں، دیوار سے گفتگو، یہ محبت کہاں جائے گی؟، اتنا حسن کیا کرو گے؟، تمھاری قسمت میں جھوٹ ہے، مگر نہیں شاید، قیامت کے سفینے، روشنی بجھ گئی ہے مگر، ازل سے پہلے، فلسفۂ کربلا، تمثیل، بسم اللہ الرحمٰن الرحیم، دجلہ کے خواب، قصۂ چہار خواب، رات کا تاج......

کیسا محسوس ہوتا ہے؟ یہ اکیلی بستیاں کیا ہیں، یہ دیوار سے کیسی گفتگو ہے، ازل تو خود اس ابتدا کو کہتے ہیں جس کی کوئی ابتدا نہیں پھر یہ ازل سے پہلے کیا ہے۔ اور یہ بسم اللہ الرحمٰن الرحیم نظم کا نام ہے یا کتاب کی بسم اللہ ہی میں غلطی کر کے اسے نظموں کے عنوانات کے ساتھ لکھ دیا گیا ہے۔ قصۂ چہار درویش تو سنا تھا یہ قصہ چہار خواب کیا ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔

عنوانات تجسس بیدار کرتے ہیں جو عنوان کی سب سے پہلی خوبی ہے۔ انھیں دیکھ کر جی چاہتا ہے کہ نظمیں بھی پڑھ کر دیکھی جائیں۔ یہ نہیں کہ عنوان دیکھ کر ہی پتا چل گیا کہ نظم میں کیا لکھا ہوگا۔ نہ صرف یہ پتا چل گیا بلکہ یہ بھی کہ دوسروں سے مختلف نہیں لکھا ہوگا۔ یہ عنوانات نظم پڑھنے کی ترغیب بھی دیتے ہیں اور ساتھ ہی ضمانت بھی کہ ان میں آپ کوئی ایسی چیز پڑھیں گے جو اس سے پہلے آپ نے نہیں پڑھی ہوگی یا کم پڑھی ہوگی۔ شاعری کی موجودہ کیفیت یہ ہے کہ ہر مجموعہ ایک ہی مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ نہ صرف موضوعات اور مواد کے اعتبار سے بلکہ اپروچ اور بیش تر اسلوب سے بھی۔ ایسی حالت میں آپ کسی کتاب سے اس سے زیادہ اور کیا توقع رکھتے ہیں کہ وہ نئے پن کا تاثر دے۔

تین کتابیں بظاہر نئے پن کا تاثر دیتی ہیں۔

لیکن ہوسکتا ہے یہ ظاہری نیا پن صرف کتاب بکوانے یا پڑھوانے کی ایک ٹرک ہو اور اندر وہی اگلے برس کی تیلیاں ہوں، اس لیے آیئے ادھر اُدھر سے کچھ صفحات الٹ پلٹ کر دیکھیں کہ اندر کیا مال مسالا نکلتا ہے...... سب سے پہلے اکیلی بستیاں

بے کس چمیلی، پھولے اکیلی، آہیں بھرے دل جلی

کیا؟...... بے کس چمیلی، پھولے اکیلی؟...... نان سنس!!

لیکن ٹھہریے اس مرصعے کو ایک بار اور پڑھیے صرف آہنگ کے لیے...... کچھ عجیب سا لگتا ہے۔ لگتا ہے نا؟ اس کا آہنگ نیا ہے اور اچھا ہے بلکہ بہت اچھا ہے۔ اب دو چار شعر ایک ساتھ ملا کر پڑھیے۔

بے کس چمیلی، پھولے اکیلی، آہیں بھرے دل جلی

بھوری پہاڑی، خاکی فصلیں، دھانی کبھی سانولی
جنگل میں رستے، رستوں میں پتھر، پتھر پہ نیلم پری
لہریلی سڑکیں، چلتے مناظر، بکھری ہوئی زندگی
بادل چٹانیں، مخمل کے پردے، پردوں پہ جھالر پڑی
کاکل پہ کاکل، خیموں پہ خیمے، سلوٹ پہ سلوٹ ہری
وادی میں بھیگے روڑوں کی پٹی، چشموں کی چمپا گلی
سانچے نئے اور باتیں پرانی، مٹی کی جادوگری
(ارے یہ آخری مصرع تو کمال کا آیا ہے)

''اکیلی بستیاں'' میں ہمیں بیش تر ایک نیا آہنگ ملتا ہے۔ دیوار سے گفتگو کا نمونہ دیکھیے:

کسی ہنستی بولتی چیز پر یہ گھمنڈ کیا یہ گمان کیوں
کہیں اور آپ کی جان کیوں یہ تو سلسلے ہیں اسی فریب خیال کے
غمِ ذات و خیر و جمال کے وہی پھیر اہلِ سوال کے

میں نے ان نظموں کو کئی بار اس طرح پڑھا ہے کہ معنی سے غرض نہیں، لیکن آہنگ ہے کہ مزہ دے رہا ہے۔ معنی سے غرض نہیں، میں نے کیوں کہا؟ اس لیے کہ معنی پر ہزار ردوں کا بوجھ رکھ کر ہی تو ہم شاعری کی اور خصوصیات کو بھول بیٹھے ہیں۔ میں تو بہت خوش ہوں گا اگر کوئی پڑھنے والا ان نظموں کو ان کے معنی سوچے بغیر صرف ان کی موسیقی کے لیے پڑھے۔ بالکل ایسے جیسے وہ کسی غیر زبان کے ایسے الفاظ پڑھ رہا ہو جن کے معنی اسے معلوم نہیں:

کبھی بے کسی کو پکارتے ہیں شجر حجر
مرے پاس کچھ بھی نہیں مگر
بڑی زندگی ہے اِدھر اُدھر

ماتھا جیسے صندل جاگے، بانہیں کچی ڈالیاں
آنکھیں جیسے پریم کٹورے، زلفیں سوتی ناگنیں
چہروں پر لہراتی امنگیں، باتوں میں کچھ سادگی
جیسے دیا دوالی ہلکے رنگوں والی جالیاں
سیدھی سادی بھولی بھالی جادو کرنے والیاں

---------

ہماری روحیں تڑپ رہی تھیں کہ سچ بھی ہو زندگی میں شاید
ہر اک میں شاید، کسی میں شاید
بڑی ستم گر تھی شام لیکن وہ آگ ہے رات کا اجالا
کہ ہم نے سب سوچ کر خوشی سے
بہارِ ہستی کو پھونک ڈالا

''اکیلی بستیاں'' کا شاعر ٹکڑا لگانا خوب جانتا ہے۔ اس کا فنی اور اصطلاحی نام مجھے نہیں معلوم، آپ کسی نقاد سے پوچھیں۔ لیکن وہ چیز جسے میں نے ٹکڑا لگانا کہا ہے، ''اکیلی بستیاں'' کے اشعار میں بعض اوقات ایک اچنبھے کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے جو فوراً ہی لذت کے احساس میں بدل جاتا ہے:

۱۔ سانچے نئے اور باتیں پرانی، مٹی، کی جادوگری
۲۔ منظر ہے سہانا ــــ غم کی طرح
۳۔ کسے خبر کہ اہلِ غم سکون کی تلاش میں
شراب کی طرف گئے ــــ شراب کے لیے نہیں
۴۔ منسوب ہوئے شہر میں دریا بھی اسی سے
جو گھر میں رہا ــــ جس نے کبھی گھر نہیں دیکھا
۵۔ پلٹ گئیں جو نگاہیں انھیں سے شکوہ ہے
سو آج بھی ہے ــــ مگر دیر ہوگئی شاید
۶۔ خواب جینے والوں کے، چال مرنے والوں کی
اپنے پاس حسرت ہے، کچھ نہ کرنے والوں کی

خوش گوار اچنبھے کی کیفیت پیدا کرنے کا یہ کام کئی جگہ پورے پورے مصرعوں سے لیا ہے:

یہ جنگل یہ اداس پانی
اکیلی بستیاں سہانی
اکیلی بستیاں سہانی
سرکتی چھاؤں ہے جوانی
خیال یار سے کہوں گا

--------

پلٹ پلٹ کے نہ دیکھو مجھے نہیں معلوم
یہ وقت کیسے کٹا، رات کیسے گزرے گی

سنا تو ہے کہ ستارے ہیں ابر کے اُس پار
تمام عمر پڑی ہے، مگر نہیں شاید
گزر چکا ہے وہ سب کچھ جو ہونے والا ہے

کئی جگہ وقفے کا استعمال بہت اچھا ہے:

۱۔ ایک سچا آدمی —— وہ بھی نہیں
۲۔ بن کہے کوئی سنتا نہیں —— کوئی سنتا نہیں
۳۔ کیا مرے پاس مگر ایک تھکن —— ایک اُمنگ
۴۔ ہڈی پہ چہرے، چہروں میں آنکھیں، آئی جوانی —— چلی

چند اچھے مصرعے ادھر اُدھر سے اور بغیر تبصرہ کے:

کام جھوٹا ہو تو پہچانے والے بھی کئی

--------

پاؤں پڑتے ہیں، گلے پڑتے ہیں، ان جانے خیال
کیا کروں میں، تری دنیا ہے، مری آنکھیں ہیں

--------

جاگتی ہے خیال کی زنجیر

--------

وقت کے سمندر میں تہ بہ تہ چراغاں ہے

--------

چاند ہو تو کاکل کی لہر اور چڑھتی ہے
رات اور گھٹتی ہے، بات اور بڑھتی ہے
ہر قدم نئی الجھن، سو طرح کی زنجیریں
فلسفوں کے ویرانے، دوسروں کی جاگیریں

--------

کتنی جادوگر ہے جوانی —— مٹی پر سونے کا پانی

--------

سادہ نگاہی، کاجل آنسو —— دل کو لگے تو ہر شے جادو

--------

دیکھو دنیا ہے دل ہے — اپنی اپنی منزل ہے

--------

کار جنوں دشوار سہی — کچھ تو کرو، انکار سہی

--------

غافل نہیں ہے دل کہ برس دو برس کے بعد
ہوگا وہ انتظار کہ ہوتا نہیں ابھی

شاعری کے سلسلے میں ہم ایک بہت اہم بات بھول گئے تھے۔ محبوب خزاں نے ہمیں یاد دلایا ہے کہ شاعری کا ایک نہایت گہرا تعلق موسیقی، ترنم اور آہنگ سے بھی ہوتا ہے۔ محبوب خزاں کی ۱۶، ۱۷ سالہ مشق کو دیکھتے ہوئے، پبلک کے بے حد اصرار پر انھیں اب یہ یاد دلانا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا اتنا ہی گہرا تعلق معنی سے بھی ہوتا ہے...... گو ذاتی طور پر میں اچھے شعر میں معنی کی موجودگی کو محض ایک امر اتفاق سمجھتا ہوں۔

اکیلی بستیاں، کی سیر تو آپ کر چکے، آیئے اب گل آ گہی کی خوش بو سونگھیں۔

○

# شکستِ زنداں

''نقوش'' کے تازہ شمارے میں جوش صاحب کی ایک بڑے معرکے کی نظم ''شکست زنداں'' کے عنوان سے شائع ہوئی ہے۔ ''شکستِ زنداں'' جدید شعر و شاعری کا ایک نیا مجموعہ ہے جسے غلام ربانی تاباں نے مرتب کیا ہے۔ جوش صاحب نے یہ نظم اسی مجموعے سے متاثر ہو کر لکھی ہے۔ افسوس ہے کہ یہ قابلِ قدر مجموعہ جو اس بے پناہ نظم کی تخلیق کا محرک ہوا ہے، اب تک میں نہیں دیکھ سکا لیکن اس سے نظم کے تاثر میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوئی کیوں کہ یہ نظم صرف اس مجموعے سے نہیں بلکہ شعر و شاعری کی مجموعی حالتِ زار سے تعلق رکھتی ہے اور اس کا اندازہ کرنے کے لیے ''شکستِ زنداں'' کا پڑھنا چنداں ضروری نہیں۔ اردو کے عام رسائل و جرائد کا وقتاً فوقتاً دیکھ لینا ہی کافی ہے بشرطے کہ پڑھنے والا ناشروں کی اشتہار بازی اور ناقدوں اور تبصرہ نگاروں کی مداحی سے مرعوب نہ ہو اور اپنے ذوق پر بھروسا کرے۔ جوش صاحب کی نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

حیف دل کو شکستِ زنداں نے
کر دیا نسلِ تازہ سے مایوس!

نظم کا آغاز ہی ایک فتنہ ہے۔ آگے چل کر کیا قیامت ٹوٹی ہوگی اس کا اندازہ چند قوافی سے کیجیے جو نسلِ تازہ کی توصیف میں لکھے گئے ہیں — کنجوس، مکھی چوس، منحوس، جھڑوس اور آخری شعر میں تو بس خاتمہ ہی کر دیا ہے:

آفریں بر غلام ربانی
کیا نکالا ہے مینڈکوں کا جلوس!

''نسل تازہ'' اب جوش صاحب کی اس نظم پر خواہ کتنی ہی ٹرٹرائے (جس کا آغاز ہو چکا ہے اور کونوں کھدروں سے جا بہ جا کئی آوازیں سنائی دی ہیں) لیکن حقیقت یہ ہے کہ نئی شاعری پر اتنی پکی، بے لاگ، جان دار اور پرلطف تنقید اب تک کسی نے نہیں کی۔ اور کرتا بھی کون! ناقدوں کو مصلحت پسندی اور دوست نوازی نے مار رکھا ہے۔ مدیرانِ جرائد بد مذاق ہیں۔ ناشروں کو صرف تجارت سے مطلب ہے۔ شاعروں کے سستے سے سستے مجموعے، اشتہار بازی اور تبصرہ نگاروں کی سفارش سے خاصے داموں پر نکل جاتے ہیں۔ ان کا الو سیدھا ہو جاتا ہے۔ اچھی بری شاعری کا فرق ان کی بلا جانے۔ رہ گئے ہم جیسے پڑھنے والے تو ان کا پوچھنا کیا۔ وہی مثل ہے ٹک ٹک دیدم، دم نہ کشیدم۔ جب ایک بار دام خرچ کر کے کتاب خرید لی خواہ تبصرہ نگاروں کی سفارش پر خواہ گیٹ اپ سے مرعوب ہو کر تو پھر ہار کر جھک مار کر ایک بار نہیں ہزار بار پڑھیں گے۔ اور نہ پڑھیں گے تو کسی کا کیا بگڑے گا۔ اپنے دام تو گئے۔ سونا چار پڑھتے ہیں۔

ہاں تو ذکر تھا جوش صاحب کی نظم کا۔ جوش صاحب کے بارے میں ایک دفعہ شاید نیاز فتح پوری نے لکھ دیا تھا کہ جوش کے ہاں گالی دینے کا جذبہ گھٹ کر شاعری بن گیا ہے۔ جوش صاحب کے مخالفین اس فقرے کو لے اڑے اور جس کسی نے شاعری میں جوش صاحب سے مار کھائی نیاز فتح پوری کا یہ فقرہ دُہرا کر سمجھنے لگا کہ اس نے جوش کی حیثیت کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا دیا ہے۔ حالاں کہ جھوٹی ثقاہت اور مصنوعی سنجیدگی کے اس دور میں جب ''ہر قحبہ پیر'' نے دلالی کے بجائے ملائی کا پیشہ اختیار کر لیا ہے، گالی دینے کا یہ جذبہ ایک مقدس نعمت ہے۔ جوش صاحب نے ایک سچے فن کار کی طرح جھوٹ کو کبھی قبول نہیں کیا۔ یاس یگانہ چنگیزی کی طرح وہ بھی اسی مسلک کے قائل ہیں کہ:

خود پرستی کیجیے یا حق پرستی کیجیے
یاس کس دن کے لیے ناحق پرستی کیجیے

جوش صاحب کا یہ جذبہ ''شکستِ زنداں'' میں پورے شاعرانہ خلوص کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ جوش صاحب نے اب سے پہلے بھی واعظ پر، زاہد پر، غزل گو شاعروں پر اشعار کہے ہیں۔ لیکن یہ دم خم، یہ بھرپور وار، مصرعوں میں یہ تلوار کی سی تیزی شاید ہی کہیں ملے۔ یہ تو واقعی شاعری ہے۔ اور شاعری بھی میر اور میرزا کی شاعری کی ہم پایہ۔ کڈھب قافیوں کا یہ شاعرانہ استعمال، جذبات کا یہ خروش، لہجے کی یہ بلند آہنگی، الفاظ کی یہ توانائی، کلام کا یہ زور اور بیان کی یہ قدرت سودا کے بعد کسے نصیب ہوئی!... چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

وائے بر وضعِ شاعرانِ جدید
راگ لکھ لٹ زبانہ مکھی چوس

جذبہ حاتم کی طرح دریا دل
شعر قارون کی طرح کنجوس
ایک ہی مے کدے میں سب مدہوش
ایک ہی دائرے میں سب محبوس
خود سبک گام پائے شعر میں لنگ
خود جواں سال بنتِ فکر جھڑوس
ہر پھل پائی قدسیہ خانم
ہر برم راکشش ابو القدوس

اب کہیے، گالی دینے کا جذبہ واقعی شاعری بن گیا ہے یا نہیں، اور یہ شاعری کیا کسی طرح بھی سودا، انشا اور نظیر اکبرآبادی کی شاعری سے کم تر ہے؟ نظم کا پورا لطف اٹھانے کے لیے، انشا کا وہ قطعہ یاد کیجیے، بحرِ رجز میں ڈال کے بہر رمل چلے۔ یا وہ نظم جس کا ایک مصرع یہ ہے:

سرخرس .کا منہ خوک کا لنگور کی گردن

اور سودا کی وہ ہجو جس کا آغاز یوں ہوتا ہے کہ

میں حضرتِ سودا کو سنا بولتے یارو
اللہ رے کیا بات ہے کیا زورِ بیاں ہے
اسقاطِ حمل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا
پھر کوئی نہ پوچھے میاں مسکین کہاں ہے

جھوٹی سنجیدگی، رقت آمیز جذبات اور طاری کی ہوئی افسردگی کی پیدا کردہ شاعری کے پرستار شاید اس شاعری کی تاب نہ لاسکیں، کیوں کہ یہ پڑھنے والے سے بھی تھوڑی سی مردانگی کا مطالبہ کرتی ہے۔ جوش کی یہ نظم بھی (بلکہ اس نظم کی تخصیص کیا ہے، جوش صاحب کے کلام کا بیشتر حصہ) ایسے لوگوں کے لیے نہیں۔ اس سے لطف لینے کے لیے آدمی کے اندر کچھ اور نہیں تو ریڑھ کی ہڈی تو ضروری ہونی چاہیے۔

لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں نحوست کے سایے میں آگئے ہیں۔ چلتے چلاتے ایک بات ادب کے طالب علموں سے کہنا چاہتا ہوں تاکہ وہ اس نظم کو صرف ''ہجویہ شاعری'' سمجھ کر، جس سے ان کے ثقہ استادوں نے انھیں بدگمان کر رکھا ہے، نظر انداز نہ کریں۔ ''شکستِ زنداں'' صرف شاعرانہ حیثیت سے اہم نہیں، یہ وقت کی ایک اہم ضرورت کو بھی پورا کرتی ہے۔ ہمارے شاعروں اور ادیبوں کی ''نسلِ تازہ'' میں فن سے بے پروائی باقاعدہ ایک روایت بن گئی ہے۔ یہ موضوع اور ہیئت

کے ناگزیر ربط سے واقف نہیں اور اگر واقف بھی ہیں تو برتنے کے لیے تیار نہیں۔ کیوں کہ یہ محنت طلب کام ہے اور برسوں کی مشق و ریاضت چاہتا ہے۔ فن سے یہ بے پروائی ہمارے ادیبوں اور شاعروں کے لیے گونگے کا گڑ بن گئی ہے۔ وہ بول نہیں سکتے۔ بول سکتے ہیں تو متاثر نہیں کر سکتے۔ حسن سخن کی بات تو دور کی چیز ہے، وہ اپنے مافی الضمیر کو ظاہر کرنے کے قابل بھی نہیں۔ یہ چیز ادب اور شاعری کے لیے انتہائی مہلک اور مضر ہے۔ ہمارے ادب پر جو موت کی سی کیفیت طاری ہے، یہ بھی بہت بڑی حد تک فن سے اسی بے پروائی کا نتیجہ ہے۔ اس وقت نسلِ تازہ کو اس کم زوری پر سختی سے ٹوکنے کی ضرورت تھی۔ یہ کام ہما شما کے بس کا نہیں۔ ٹوکنے کے لیے کم از کم جوش صاحب جیسی شخصیت کا ہونا ضروری تھا۔ جوش صاحب نے نظم لکھ کر صرف ٹوکا نہیں، ڈانٹ بھی دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ انھیں کا منصب تھا۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ نسلِ تازہ اس ڈانٹ سے کچھ سنبھلتی ہے یا اپنی توتلی زبان سے جوش صاحب کا جواب دینے کی کوشش کرتی ہے۔

(ماہنامہ ''مشرب'' کراچی۔ جنوری ۵۴)

○

# شکستِ زنداں اور احتشام-۱

مجھے پہلے ہی عرض کر لینے دیجیے کہ یہ مضمون میں اپنی صفائی میں نہیں لکھ رہا ہوں کیوں کہ مجھ جیسے چھوٹے آدمی کے خوش ہونے کے لیے تو یہی بات کافی ہے کہ ''شاہراہ'' جیسے وقیع ادبی رسالے کے ادارے کی جانب سے میرے مضمون پر اظہارِ رائے کیا گیا اور اس انداز میں جیسے سید احتشام صاحب جیسے عظیم نقاد کا مضمون میرے جواب میں یا کم از کم میرے مضمون کے فاسد اثرات کو دور کرنے کے لیے شائع کیا گیا ہو، کم از کم ''شاہراہ'' والوں نے یہی سمجھا۔ ورنہ کوئی وجہ نہ تھی کہ مضمون پر یہ نوٹ لکھنے کے باوجود پرچہ مجھے نہ بھیجتے۔ بہرحال یہ مضمون تو میں اپنے دوسرے مضامین کی طرح محض برائی کے لیے لکھ رہا ہوں اور اس کا اعتراف اس لیے ضروری سمجھتا ہوں تاکہ مجھ پر سنجیدہ علمی بحث کرنے کا الزام نہ لگایا جائے۔ سنجیدہ علمی بحث تو انھیں لوگوں کو سازگار ہے جن کے پلے میں بجز چند موٹی موٹی اصطلاحوں کے اور کچھ نہ ہو اور خدا کے فضل و کرم سے میں ابھی خود سے اتنا مایوس نہیں ہوا کہ ایسے سنجیدہ حضرات کی فہرست میں شامل ہونے پر فخر کرنے لگوں۔

''شاہراہ'' کے سال نامے میں میرے جس مضمون پر اظہارِ رائے کیا گیا ہے وہ ''مشرب'' کراچی کے سالنامے میں ''شکستِ زنداں'' کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔ اس مضمون کی ابتدا میں، میں نے اعتراف کر لیا تھا کہ میں نے ''شکستِ زنداں'' (مرتبہ غلام ربانی تاباں) نہیں پڑھی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی لکھا تھا کہ چوں کہ اس نظم کا تعلق شاعری کی عام فضا سے ہے اس لیے نظم سے لطف اٹھانے کے لیے اصل کتاب کا پڑھنا چنداں ضروری نہیں۔ ''شاہراہ'' کے سال نامے میں ادارے کی جانب سے یہ الفاظ لکھے گئے ہیں:

مشرب کراچی میں سلیم احمد صاحب کا مختصر مضمون پڑھ کر افسوس ہوا کہ موصوف نے بغیر اصل کتاب کو پڑھے ہوئے اور بغیر اس ''عظیم'' نظم کا پس منظر جانے ہوئے اس نظم کو اس قدر سراہا ہے۔

یہ اظہارِ افسوس کس لیے کیا گیا ہے؟ میں نے یہ کتاب پڑھے بغیر مضمون لکھنے کی جو وجہ بیان کی ہے اس سے اختلاف تو ایک معنی رکھتا ہے۔ یعنی ''شاہراہ'' والے اگر یہ کہتے (خواہ ثابت نہ کر سکتے) کہ اس نظم کا شاعری کی عام فضا سے کوئی تعلق نہیں ہے اس لیے اصل کتاب کو پڑھے بغیر مضمون لکھنا زیادتی ہے تو یہ بات دوسرے معقول لوگوں کو بھی اپیل کرتی اور شاید میں بھی قائل ہو جاتا۔ لیکن میرے مضمون سے اس قسم کا کوئی اختلاف ظاہر کرنے کے بجائے صرف اظہارِ افسوس کرنا کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا اس کا مقصد صاف وصریح طور پر یہ نہیں ہے کہ عام پڑھنے والوں کو میرے خلوصِ نیت سے بدظن کیا جائے۔ اور ڈھکے چھپے طور پر میرے متعلق غلط فہمی پھیلائی جائے کہ ''یہ حضرت یوں بے سروپا مضمون لکھتے ہیں۔'' اس بظاہر اتنے معصومانہ جملے کے پیچھے اگر یہ نیک مقصد کار فرما ہے تو میں اظہارِ حیرت کے سوا اور کیا کر سکتا ہوں کیوں کہ وہ لوگ جو ''شاہراہ'' کے ادارے سے وابستہ ہیں، میرے نزدیک بہرحال ایک ذمہ دار ادبی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ایسے لوگوں سے اس قسم کی باتیں عام طور پر متوقع نہیں ہوتیں —— رہ گئی جوش کی اس عظیم نظم کا ''پس منظر'' جاننے کی بات۔ تو مجھے بصد ادب پوچھنے دیجیے کہ یہ ''پس منظر'' کیا ہوتا ہے؟ یہ سوال میں ادب کے ایک حقیر طالب علم کی حیثیت سے کر رہا ہوں۔ کیا کسی نظم کو پسند یا ناپسند کرنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ شاعر نے نظم کہنے سے پہلے روٹی کھالی تھی یا نہیں؟ آخر یہ پس منظر ہے کیا؟ شاعر کی نفسیات، اس کے ماحول، اس کی سماجی حیثیت، اس کے نظریات اور ادبی شعور وغیرہ کے بارے میں جتنی بحثیں کی جائیں سب درست۔ لیکن ہر نظم کی ایک شاعرانہ حیثیت ہوتی ہے جو ایک قائم بالذات قدر ہے۔ اچھی نظم کا تاثر براہِ راست اور فوری ہوتا ہے۔ وہ اپنی تاثر پذیری میں نہ نفسیات اور فلسفے کی کتابوں کی محتاج ہوتی ہے نہ اس سے لطف اٹھانے کے لیے شاعر کے خفیہ روزنامچے کا مطالعہ لازمی ہوتا ہے اور نہ اس کی تعریف کے لیے کسی سیاسی پارٹی کا منشور دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس نظم میں براہِ راست تاثر پذیری کی صلاحیت نہ ہو ہم اسے اچھی نظم نہیں کہہ سکتے۔ میں نے جوش کی نظم کو ہجویہ شاعری کے ایک وقیع کارنامے کی حیثیت سے سراہا۔ اور اپنے مضمون میں سودا، انشا وغیرہ کی ہجویہ شاعری کے بہترین نمونوں کی طرف اشارہ کیا تاکہ اس نظم کی صحیح ادبی قدر و قیمت کا تعین ہو سکے۔ میرے نزدیک یہ نظم اردو کی ہجویہ شاعری میں ایک بلند مرتبے کی حامل ہے۔ میری اس رائے سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ کوئی صاحب اگر یہ دعویٰ کریں کہ اس نظم کی شاعرانہ قدر و قیمت کچھ بھی نہیں ہے تو مجھے کوئی اعتراض

نہ ہوگا۔ یہ تو اپنے اپنے مذاقِ سخن کی بات ہے۔ لیکن نظم پر نظم کی حیثیت سے گفتگو کرنے کے بجائے ''پس منظر'' کی بحث اٹھانا محض خلطِ مبحث ہے۔ ویسے اگر ''شاہراہ'' والے مجھے ذاتی طور پر اس پس منظر سے آگاہ فرمائیں تو میں یقیناً ان کا ممنون ہوں گا کیوں کہ میں اتنا بد مذاق نہیں ہوں کہ ''درونِ پردہ'' قسم کی باتوں سے لطف نہ لے سکوں۔

اب اسے انسانی فطرت کی کم زوری ہی کہیے کہ صفائی پیش نہ کرنے کا دعویٰ کرنے کے باوجود اپنی صفائی دے ہی گیا۔ بہرحال دوسرے وعدے پر اب بھی قائم ہوں یعنی احتشام حسین صاحب کی برائی ضرور کروں گا۔

احتشام حسین صاحب اردو کے ان ناقدوں میں ہیں جن کے مضمون پڑھنے اور خیالات سے اتفاق کرنے والوں کا ایک اچھا خاصا طبقہ موجود ہے۔ خاص طور پر طالب علموں میں تو وہ بہت ہی مقبول ہیں۔ کیوں کہ اس عمر میں لڑکے ہر اس آدمی کو مفکر سمجھ لیتے ہیں جسے مرعوب کن اصطلاحات اور موٹے موٹے الفاظ بولنے کا فن آتا ہو۔

احتشام حسین صاحب نے ادب کی جو کچھ بھی خدمت کی ہے میں اس کا منکر نہیں، بلکہ سچ پوچھیے تو میرے دل میں ان کا اتنا احترام ضرور موجود ہے کہ جب میں نے ان کا یہ مضمون ''جوش کا نظریۂ شاعری'' پڑھا تو مجھے ایک دھکا سا لگا۔ احتشام صاحب کے مضمونوں میں جو چیز مجھے سب سے زیادہ قابلِ قدر معلوم ہوتی ہے، وہ ہے ان کی ذہنی ذمہ داری۔ وہ کسی موضوع پر اس وقت تک قلم نہیں اٹھاتے جب تک اس کے ساتھ انصاف نہ کرسکیں۔ ان کے خیالات اور نظریات سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ مشکل سے کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے موضوع کو ٹرخا دیا، یا اس کے چند پہلوؤں کو جان بوجھ کر چھوڑ دیا۔ اس مضمون میں احتشام صاحب نے سب کچھ کیا ہے۔ جوش کے نظریۂ شاعری پر وہ اس سے پہلے بھی اظہارِ رائے کر چکے ہیں۔ اس مضمون میں انھوں نے کہی ہوئی باتوں کو دُہرایا ہے۔ کہی ہوئی باتوں کا بھی ایک جواز نکل سکتا ہے اگر ان باتوں سے کچھ نئے نتائج نکالے جائیں یا کم از کم انھی باتوں کی مزید وضاحت کی جائے۔ یہاں یہ جواز بھی موجود نہیں۔ احتشام صاحب نے کہی ہوئی باتوں کو دُہرایا ہے اور بری طرح دُہرایا ہے۔ پہلے بات اگر واضح تھی تو اب الجھ گئی۔ پہلے اگر پڑھنے والے کو تکمیل کا احساس ہوتا تھا تو اب تشنگی کا۔ پھر احتشام صاحب نے بڑی چابک دستی سے، جو اُن کے مزاج اور فطرت کے بھی خلاف ہے، اصل سوال کو الجھاوے میں ڈال دیا ہے۔ جوش صاحب کی زندگی، شاعری، نظریات، خیالات کچھ ڈھکے چھپے نہیں۔ دنیا کی ہر بات کی طرح ان سے بھی اتفاق یا اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جوش صاحب کی زیرِ بحث نظم کی حد تک جوش صاحب کے نظریۂ شاعری کی بات اتنی اہم نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ جوش صاحب نے ''نسلِ تازہ'' کے بارے میں

جو کچھ کہا ہے وہ صحیح ہے یا غلط۔ جوش صاحب نے اگر سب کچھ غلط کہا ہے اور ''نسلِ تازہ'' میں وہ خامیاں اور کوتاہیاں موجود نہیں ہیں تو اس کی تردید بدیہی مثالوں سے ہو سکتی ہے۔ لیکن اگر انھوں نے صحیح کہا ہے تو جوش صاحب کے نظریۂ شاعری کی رو سے انھیں رومانی عینیت پسند وغیرہ ثابت کرنے کے بجائے ان کی تائید کی ضرورت ہے۔ ہر چند کے جوش صاحب کی شخصیت ہما شما کی تائید اور تردید دونوں سے بلند ہے۔

ہاں! ایک اور بات جو صرف احتشام صاحب سے کہنے کی ہے۔ صرف احتشام صاحب سے اس لیے کہ دوسروں کو اس کا احساس نہیں، دوسرے تو اسے شخصیت پرستی پر محمول کریں گے۔ جوش صاحب کی شاعرانہ حیثیت کم از کم اس احترام کی مستحق ضرور ہے کہ اگر وہ کبھی غلط بات بھی کہہ جائیں تو ان کی تردید میں زیادہ جوش و خروش کا اظہار نہ کیا جائے۔ جوش صاحب نے کچھ اور نہیں تو پینتیس چالیس برس اردو شاعری کی خدمت کی ہے۔ شاعری بھی ایسی جس نے ایک پوری نسل کے مزاج اور کردار پر اثر ڈالا۔ بہت سے نئے شاعروں نے جوش کی شاعری سے بولنا سیکھا، پھر جوش میں اتنی انسانیت موجود ہے کہ اس نے کبھی یہ نہیں چاہا کہ دوسرے اس کی تقلید میں ڈوبے رہیں۔ جوش نے نوجوان نسل کو اپنی تخلیقی صلاحیتیں ابھارنے کا مشورہ دیا۔ باپ جیسی بزرگانہ شفقت سے جوش نے یہاں تک کہا کہ:

اللہ وہ دن کرے کہ میرے بچو! تم مجھ سے ہزار چند آگے بڑھ جاؤ!

اب اگر اسی جوش نے نسلِ تازہ، کو اس کی غلطیوں پر ٹوک دیا تو قطع نظر اس کے کہ وہ غلطیاں واقعی موجود ہیں یا نہیں، کیا یہ ضروری تھا کہ جوش صاحب کے خلاف شور و غوغا مچایا جائے اور ہر وہ شخص جس نے ابھی قلم پکڑنا سیکھا ہے جوش صاحب کی مذمت میں کچھ نہ کچھ ضرور لکھے اور رسالوں کے مدیرانِ کرام ایک احساسِ برتری کے ساتھ جوش کی روش پر نکتہ چینی کریں؟ پھر جوش صاحب نے نظم کی نثریہ تمہید میں جس دردمندی سے اپنے جذبات کو سمجھانے کی کوشش کی تھی اسے دیکھتے ہوئے تو کچھ کہنے سننے کی ضرورت ہی نہ تھی۔ کم از کم احتشام صاحب جیسے آدمی کو ضرور محتاط رہنا چاہیے تھا، جن میں واقعی مشرقی روایات کا رکھ رکھاؤ موجود ہے۔ جوش صاحب حق پر ہوں گے اگر وہ سیزر کی طرح احتشام سے کہیں، ''احتشام کیا تم بھی؟......''

صداقت پسندی اور حق گوئی کا شوق بہر حال ایک اچھی بات ہے۔ احتشام حسین صاحب نے یہ مضمون لکھ کر اپنی حق گوئی کا ثبوت دیا ہے تو میں انھیں مطعون کرنے کی کوشش نہیں کروں گا۔ یہ چیز واقعی ایسی ہے جس پر بزرگی خوردی کے امتیازات کو قربان کیا جا سکتا ہے۔ لیکن تعجب ہے کہ جوش صاحب کی نظم پر تو احتشام حسین صاحب کی رگِ حق گوئی میں تڑپ پیدا ہوئی لیکن اس سے بڑی بڑی

باتوں پر ایک لفظ بھی ان کے قلم سے نہ نکلا۔ ادب میں پچھلے کچھ عرصے سے جس طرح گروہ بندی، پارٹی بازی اور ایک دوسرے کو حاجی بنانے کی رسم جاری ہے، ذاتی پروپیگنڈا، ایک دوسرے کو گرانے اور اُبھارنے کی سازشیں اور گھٹیا سے گھٹیا چیزوں کو ادب کے شاہ کار بنا کر پیش کرنے کی بدعت جس طرح جڑ پکڑ رہی ہے، احتشام حسین صاحب غالباً ادب کی اس فضا اور ماحول سے ناواقف نہ ہوں گے۔ خوش فہمی ہی سہی لیکن مجھے یہ بھی یقین ہے کہ احتشام صاحب ان نظموں، غزلوں، افسانوں اور مقالوں سے بھی مطمئن نہ ہوں گے جو بہ قول مدیر ''سویرا''، میز کرسیوں کی طرح بنا بنا کر، ادب کے چوراہے پر نیلام کیے جا رہے ہیں۔ ادب کی بات بھی چھوڑیے۔ اس کے اثرات تو پھر ایک حلقے تک محدود ہیں، سیاست اور سماجی زندگی میں جس طرح کی بے انصافی، دھاندلی، سازشیں، رقابتیں، گٹھ جوڑ اور کانٹ چھانٹ ہو رہی ہے —— احتشام صاحب کے جذبۂ حق گوئی نے کبھی اس طرف توجہ نہ کی؟ افسوس ہے کہ احتشام صاحب نے اس عظیم اور مقدس جذبۂ حق گوئی سے کوئی بلند اور برتر کام نہ لیا۔

احتشام حسین صاحب کا مضمون ''جوش کا نظریۂ شاعری'' ''شاہراہ'' کے سات صفحات میں شائع ہوا ہے۔ پہلے ڈیڑھ صفحے میں احتشام صاحب نے مضمون کی تمہید باندھی ہے اور اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ شعر کی تنقید ممکن ہے، اس کے بعد ایک صفحے میں جوش کی رسمی تعریف اور جوش کی نظم ''شکستِ زنداں'' کا پس منظر بیان ہوا ہے جس میں احتشام صاحب نے نیم طنزیہ انداز میں جوش کے خیالات کو اپنے الفاظ میں دُہرایا ہے اور ان خیالات پر چند سوال اٹھائے ہیں جن پر تعریض کا انداز غالب ہے:

(۱) یہ نومشق، نوخیز اور نوجوان شعرا کون ہیں؟ کیوں کہ ان بائیس شعرا میں سے تقریباً نصف ایسے ہیں جن کی عمریں چالیس سال سے زیادہ ہیں۔

(۲) ان کے (جوش کے) ٹوک دینے، مشورے دینے، غلطی نکالنے پر شاید ہی کوئی بدگمان ہو لیکن بعض بے چین طبیعت رکھنے والے یہ سوال ضرور پوچھتے ہیں کہ کیا ''شکستِ زنداں'' کا خواب دیکھنے والا ''شکستِ زنداں'' کی جدوجہد کرنے والوں کے خیالات، ولولے اور عزم کے لیے ایک حرفِ تحسین بھی نہیں رکھتا؟ نظم کے لہجے میں اس جذبے کی جھلک بھی دکھائی نہیں دیتی۔

احتشام حسین صاحب کے پہلے سوال کے جواب میں انھیں صرف اتنا یاد دلانے کی ضرورت ہے کہ جوش صاحب نے نظم کہی ہے کوئی ''عالمانہ'' مقالہ سپردِ قلم نہیں کیا ہے جو عبادت بریلوی کے مضامین کی طرح ناموں کی فہرست پر مبنی ہو۔ میر صاحب نے اپنے زمانے کے شاعروں کی ہجو (اژدر نامہ) لکھی جس میں سب کو سانپ سنپولیے قرار دیا لیکن کسی نے میر صاحب سے یہ نہ پوچھا کہ صاحب ذرا ان شعرا کے نام تو گنواتے جائیے؟ یقین ہے کہ احتشام حسین صاحب اس

زمانے میں موجود ہوتے تو میر صاحب کو نظم کا تتمہ لکھنا پڑتا۔ جوش صاحب کو بھی اب ناموں کی فہرست ضرور شائع کر دینی چاہیے تا کہ احتشام صاحب کا جذبۂ تحقیق مطمئن ہو جائے۔ دنیا کے کسی ادب میں ناقدوں نے شاعری سے وہ مطالبات نہیں کیے ہوں گے جو ہمارے اردو کے ناقدینِ کرام کرتے ہیں۔ قطعِ نظر اس کے کہ نظم میں نام گنوانے کی نہ گنجائش ہوتی ہے نہ ضرورت۔ احتشام صاحب کو غالباً یہ بھی یاد نہیں رہا کہ جوش کی نظم ''شکستِ زنداں'' پر نہیں بلکہ ''نسلِ تازہ'' پر ہے ''شکستِ زنداں'' صرف ایک محرک کی حیثیت رکھتی ہے:

حیف اے دل ''شکستِ زنداں'' نے
کر دیا نسلِ تازہ سے مایوس

''شکستِ زنداں'' میں اگر ''نسلِ تازہ'' کا ایک شعر بھی ایسا ہے جس نے جوش کے جذبات کو تحریک دی تو احتشام صاحب کا یہ سوال غیر ضروری ہو جاتا ہے۔ اچھا، تھوڑی دیر کے لیے فرض کیجیے کہ جوش کی نظم کا شاعری کی عام فضا سے کوئی تعلق نہیں اور وہ قطعی طور پر ''شکستِ زنداں'' اور صرف ''شکستِ زنداں'' سے متعلق ہے۔ اس صورت میں ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ ''شکستِ زنداں'' میں ایسے شعرا موجود ہیں یا نہیں جنھیں ''نسلِ تازہ'' میں شمار کیا جا سکے۔ احتشام صاحب نے بھی یہی سوال اٹھایا ہے۔ ''یہ نومشق، نوخیز اور نوجوان شعرا کون ہیں؟'' یہ صرف سوال نہیں بلکہ استفہامِ انکاریہ ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ ''شکستِ زنداں'' میں ایسے نومشق، نوخیز اور نوجوان شعرا نہیں ہیں جن کی طرف جوش نے اپنی نثری تمہید میں اشارہ کیا ہے۔

احتشام صاحب کے الفاظ ایک دفعہ پھر ملاحظہ کیجیے: ''یہ نومشق، نوخیز اور نوجوان شعرا کون ہیں؟ کیوں کہ شکستِ زنداں کے بائیس شعرا میں تقریباً نصف ایسے ہیں جن کی عمریں چالیس سے زیادہ ہیں۔'' ''شکستِ زنداں'' میں نے نہیں دیکھی اس لیے ذاتی مشاہدے کی بجائے احتشام صاحب کے بیان پر تکیہ کرنے پر مجبور ہوں۔ احتشام صاحب کا بیان اگر صحیح ہے تو اس پہیلی کی بوجھ زیادہ مشکل نہیں رہتی۔ اتا پتا خود احتشام صاحب نے بتا دیا ہے۔ یہ نومشق، نوخیز اور نوجوان شعرا ''شکستِ زنداں'' کے ان بقیہ شاعروں میں ملیں گے جن کی عمریں چالیس سال سے کم ہیں! احتشام صاحب کو غالباً ریاضی کا یہ ابتدائی اصول یاد نہیں رہا کہ ایک کل میں سے نصف نکال دینے سے نصف باقی بچ جاتا ہے لڑکی وہ ہے جو لڑکیوں میں کھیلے ورنہ وہ ''شکستِ زنداں'' کے تقریباً نصف شعرا کی عمریں بتانے کے ساتھ ساتھ باقی نصف شعرا کی عمریں بتانی نہ بھولتے۔

احتشام صاحب نے اپنے اس استفہامِ انکاریہ کی مزید تشریح کے لیے ''شکستِ زنداں'' کے چند شعرا کے نام ''مشتے نمونہ از خروارے'' کے طور پر پیش کیے ہیں اور عام پڑھنے والوں کے ذہن

میں یہ تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے کہ جوش نے جس مجموعے پر طنز کیا ہے وہ اردو کے ایسے ''مایہ ناز شعرا'' کے کلام پر مشتمل ہے۔ احتشام صاحب کے الفاظ یہ ہیں: ''اس مینڈکوں کے جلوس میں فیض، فراق، سردار جعفری، جگن ناتھ آزاد، عرش ملسیانی، جاں نثار اختر، احمد ندیم قاسمی، روش صدیقی، ساحر لدھیانوی اور خود جوش صاحب شامل ہیں۔ اور یہ سب جیسے بھی ہیں اردو کے مایہ ناز شعرا ہیں''......

احتشام صاحب نے یہ نام نقل کرنے میں ہوشیاری سے کام ضرور لیا ہے لیکن ذہنی دیانت داری کی کوئی اچھی مثال پیش نہیں کی۔ جوش صاحب کی غلطی واضح کرنے کا صحیح اور دیانت دارانہ طریقہ یہ تھا کہ وہ ''شکستِ زنداں'' کے شعرا کی پوری فہرست نقل کرتے تا کہ ''شکستِ زنداں'' کی مجموعی قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکتا۔ چند مشہور اور مقبول نام گنوانے کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ عام پڑھنے والوں کے ذہنوں کو مرعوب کر دیا جائے۔ تا کہ وہ جوش صاحب کے طنز کے صحیح رُخ کو پہچان نہ سکیں اور احتشام صاحب کے ہم نوا بن جائیں۔ خیر، یہ تو ایک اصولی اعتراض ہوا۔ مجھے اس اعتراض کے علاوہ کچھ اور بھی کہنا ہے۔ احتشام صاحب نے اردو کے واقعی مایہ ناز شعرا کی جو فہرست پیش کی ہے وہ ادب کے ہر اس طالب علم کو شرم ناک معلوم ہوگی جو اردو کے واقعی مایہ ناز شعرا سے واقف ہے۔ میر، غالب، آتش، مصحفی، سودا، انشا جیسے شاعر پیدا کرنے کے بعد یہ دن آ گیا کہ اردو عرش ملسیانی پر ناز کرے۔ فراق (چلیے فیض بھی سہی) کو چھوڑ کر ان میں سے کون ایسا ہے جس کی شاعرانہ حیثیت تکمیل پا چکی ہو۔ جس کے بارے میں ہم وثوق سے کہہ سکیں کہ اس میں عظمت کے عناصر موجود ہیں اور اس کا کلام واقعی زندہ رہے گا۔ ساحر لدھیانوی؟ جاں نثار اختر؟ جگن ناتھ آزاد؟ میں ان شعرا کی برائی نہیں کر رہا ہوں، برائی کا سوال بھی کیا؟ سردار جعفری کو چھوڑ کر میں نے ان میں سے کسی کو پڑھا ہی نہیں، یوں اِدھر اُدھر رسالوں میں ایک آدھ چیز نظر پڑ گئی ہو تو اور بات ہے۔ ہاں! رسالوں میں بار بار نام سامنے پڑنے سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ لوگ کچھ کر رہے ہیں۔ اپنی اپنی حدوں میں یقیناً وہ اچھے شاعر گنے جانے کے مستحق ہوں گے لیکن اردو کے مایہ ناز شعرا؟ انشا کی نصیحت نہ بھولنی چاہیے:

لڑکی وہ ہے جو لڑکیوں میں کھیلے
نہ کہ لونڈوں میں جا کے ڈنڈ پیلے

دوست نوازی اور مصلحت پسندی کی تو بات ہی اور ہے ورنہ احتشام صاحب مجھ سے بہتر طور پر جانتے ہیں کہ ناقد کا منصب عظمت کی ریوڑیاں بانٹنا نہیں ہے! (باقی، باقی)

(ماہنامہ ''مشرب'' کراچی، مئی ۵۴ء)

○

# شکستِ زنداں اور احتشام-۲

احتشام حسین صاحب نے دوسرا سوال خود نہیں کیا بلکہ بعض ''بے چین طبیعت رکھنے والوں'' کا سوال دہرایا ہے،'' کیا شکستِ زنداں کا خواب دیکھنے والا، شکستِ زنداں کی جدوجہد کرنے والوں کے خیالات، ولولے اور عزم کے لیے ایک حرفِ تحسین بھی نہیں رکھتا؟'' اس سوال کے جواب سے پہلے اس عبارت کے مفہوم پر غور کرنا چاہتا ہوں۔ شکستِ زنداں کا خواب دیکھنے والے تو خیر جوش ہوئے —— یہ شکستِ زنداں کی جدوجہد کرنے والے کون ہیں؟ شکستِ زنداں کی جدوجہد کے معنی اگر آزادی کی عملی کوشش ہیں تو نسلِ تازہ کے ان جانبازوں کی فہرست معلوم ہونی چاہیے جو عملی سیاست میں شریک ہیں اور جن کی عملی خدمات واقعی اتنی وقیع ہیں کہ انھیں مثال کے طور پر پیش کیا جاسکے۔ مجھے یقین ہے کہ احتشام صاحب یا ان کے ''بے چین طبیعت رکھنے والے'' دوست اس سوال کے جواب میں کافی ہاؤس کے انقلابیوں کا نام نہ لیں گے، جو چائے کی پیالی میں طوفان اٹھاتے ہیں۔ نسلِ تازہ نے شکستِ زنداں کی جدوجہد میں جو حصہ لیا اس کے بارے میں، میں ابھی کچھ نہیں عرض کرسکتا، لیکن ایک بات جانتا ہوں کہ نسلِ تازہ میں کوئی نوعِ انساں کی بہتری کے ویسے بھی خواب نہیں دیکھ سکا، جیسے جوش کی چشمِ تخیل نے دیکھے۔ انسان کی عظمت، بزرگی اور آزادی کے گیت جوش نے جس جوش اور قوت سے گائے ہیں اس کے لیے سینے میں دم اور روح میں حرارت ہونی چاہیے۔ نسلِ تازہ میں نہ یہ دم ہے نہ یہ حرارت۔ جوش نے انقلابی خیالات کی شاعری نہیں کی، انقلاب کو جزوِ روح بنادیا۔ اس کے لیے احساس اور جذبات کی جس شدت کی ضرورت ہے نسلِ تازہ اسے تین منٹ اپنے سینے میں ٹھہرنے دے تو خون تھوک جائے۔

اب رہ گئی یہ بات کہ جوش نسلِ تازہ کے لیے ایک حرفِ تحسین بھی نہیں رکھتے۔ ''کیا جوش

کے بارے میں سارے فیصلے اسی نظم کو دیکھ کر کیے جائیں گے؟ جوش کی اس نظم کے لہجے میں تحسین کا جذبہ موجود ہو یا نہ ہو لیکن جس نے جوش کا کلام بحیثیتِ مجموعی پڑھا ہے، وہ جانتا ہے کہ جوش کے دل میں نسلِ تازہ کی کتنی محبت موجود ہے۔ اس وقت جوش کی کئی رباعیاں اور نظموں کے کئی اشعار میرے ذہن میں گونج رہے ہیں — کچھ اور نہیں تو مجاز پر جوش کی نظم دیکھ لیجیے جس کے ایک ایک لفظ میں باپ کا دل دھڑکتا محسوس ہوتا ہے۔ اچھا تھوڑی دیر کے لیے دوسری نظموں سے اور جوش صاحب کے مجموعی رویے سے قطعِ نظر کیجیے اور صرف اسی نظم کو سامنے رکھ کر ''بعض بے چین طبیعت رکھنے والوں'' کے اس اعتراض پر غور کیجیے — کیا ہجویہ شاعری میں کوئی مثبت جذبہ نہیں ہوتا؟ یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ احتشام صاحب کی رائے میں ساری نظم میں طنز ہی طنز ہے، کوئی تعمیری یا تنقیدی اشارہ نہیں ہے۔ اس سوال پر غور کرتے ہوئے ہم پہلے یہ دیکھیں گے کہ ہجویہ شاعری کی ماہیت اور اس کے فنی تقاضے کیا ہیں اور اُردو میں ہجو نگاری کی کیا روایت رہی ہے؟

لیکن یہ سوالات تفصیلی گفتگو چاہتے ہیں جس کی یہاں گنجائش نہیں اس لیے مختصراً کچھ عرض کیا جاتا ہے۔

نیک اور شریفانہ جذبات کے نمائشی پرستاروں کی میں بات نہیں کرتا، یہ لوگ تو ادب کو بھی ریاکاری اور منافقت کا اظہار سمجھتے ہیں۔ سوال تو ہم آپ جیسے عام انسانوں کا ہے جنھیں نیک اور بد ہر طرح کے جذبات کا سامنا ہوتا ہے، جو اگر اپنے دل میں کبھی جذبۂ حق پرستی کا وفور پاتے ہیں تو کبھی رشک اور حسد کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ جب اصل زندگی میں یہ چیز موجود ہے تو شاعری اس سے دامن کیوں بچائے؟ یہ صحیح ہے کہ ہجویہ شاعری نیک اور شریفانہ جذبات کا اظہار نہیں ہوتی، یہ بھی درست ہے کہ بیشتر ہجویں ذاتی عناد اور شخصی مخالفت کی بنا پر لکھی گئی ہیں لیکن اس سے ہجویہ شاعری کی قدر و قیمت میں کیا کمی آتی ہے؟ شاعری نیک اور شریفانہ جذبات کا جھوٹا سچا اظہار نہیں بلکہ اندرونی توازن کی تلاش ہے اور اس توازن کی تلاش میں شاعر کو ہر طرح کے تجربات کو سمیٹنا ہوتا ہے۔ شاعر اگر اپنے جذبات سے بھی انصاف نہ برت سکے تو اس کے لیے یہی بہتر ہے کہ شاعری چھوڑ کر واعظ کا پیشہ اختیار کر لے۔ رہ گیا سوال ''ذاتی عناد اور شخصی مخالفت'' (یعنی بقول ''شاہراہ'' والوں کے اصل پس منظر) کا — تو پہلے یہ طے کر لیجیے کہ شاعری میں شخصی جذبے کا کچھ عمل دخل ہوتا ہے یا نہیں؟ اور فن کی دنیا میں شخصی جذبے سے کام لینے کی اجازت ہے یا نہیں؟ کیا اس حقیقت سے کوئی بھی انکار کرسکتا ہے کہ ہر فنی تخلیق میں ذاتی جذبات کا تھوڑا بہت دخل ضرور ہوتا ہے بلکہ غزل کی شاعری میں تو عام طور پر ذاتی جذبات ہی سب کچھ رہے ہیں، پھر یہ کیا بات ہوئی کہ غزل گو کو تو ذاتی جذبے سے کام لینے کی اجازت ہو، اور ہجو نگار اس سے محروم کر دیا جائے۔ ہاں! غزل گو شاعر کی طرح ہم ہجو نگار

سے بھی یہ مطالبہ کر سکتے ہیں کہ وہ اپنے ذاتی جذبات میں زیادہ سے زیادہ ارتفاع پیدا کرے۔ اُردو کی ہجو یہ شاعری کے بڑے حصے میں اس مطالبے کو پورا کیا گیا ہے، کچھ اور نہیں سودا کا شہرآشوب ہی دیکھ لیجیے۔ جوشؔ صاحب نے بھی زیرِ بحث نظم میں ذاتی جذبات کو ذاتی جذبات کی سطح سے بلند کر دیا ہے۔ ممکن ہے کہ جوش کو شکستِ زنداں کے کسی شاعر یا تمام شاعروں سے کوئی ذاتی پرخاش ہو۔ مگر اس نظم میں جوشؔ اور دوسرے شاعروں کی ذاتی عداوت کا سوال درمیان سے اُٹھ گیا ہے۔ جوشؔ یہاں اگر کسی کے خلاف ہیں تو وہ کچھ مخصوص شخصیتیں نہیں بلکہ عام فنی کم زوریاں ہیں۔ جوشؔ کے طنز کا وار اسی طرف ہے۔ احتشام صاحب نے 'نسلِ تازہ' کی حمایت کے شوق میں شاید اس طرف توجہ نہیں کی۔ ورنہ اس نظم میں انھیں طنز ہی طنز دکھائی نہ دیتا، اور وہ تعمیری اور تنقیدی اشعار بھی مل جاتے جو کسی ہجو یہ نظم میں مل سکتے ہیں۔ جوشؔ صاحب نے چند چیزوں کے انکار کے پردے میں چند چیزوں کا اثبات بھی کیا ہے، مثلاً خود احتشام صاحب کا نقل کیا ہوا یہ شعر دیکھیے:

ایک ہی میکدے میں سب مدہوش
ایک ہی دائرے میں سب محبوس

یہ شعر جوشؔ کے اس خیال کا مکمل اظہار کرتا ہے کہ شاعری کے موضوعات کو محدود نہیں بنانا چاہیے، اس سے شاعری میں یکسانی پیدا ہوتی ہے جو شاعری کی تاثیر کے لیے سم قاتل ہے۔ جوشؔ کے شعر کے الفاظ کے ساتھ ساتھ اگر یہ خیال ہمارے ذہن میں نہ ابھر آئے تو یہ شعر خود بھی اپنی جگہ بے معنی ہو جائے۔ جوشؔ کی پوری نظم میں جو معنویت ہے وہ اسی وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ جوشؔ نے فن کے چند واضح اور مسلمہ اصولوں کو پیشِ نظر رکھ کر نسلِ تازہ کی خامیاں گنوائی ہیں۔ اچھا، تھوڑی دیر کے لیے احتشام صاحب کی خاطر یہ بھی مان لیجیے کہ اس نظم میں طنز ہی طنز ہے اور کوئی تعمیری یا تنقیدی اشارہ نہیں ملتا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا کسی شاعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ساری کتھا ایک ہی نظم میں بکھان جائے؟ جوشؔ نے نظم لکھی ہے، ابو اللیث وغیرہم کی طرح تحقیقی مقالہ تو نہیں لکھا۔ احتشام صاحب غالباً انکار نہیں کریں گے کہ ہم شاعر سے وہ مطالبات نہیں کر سکتے جو مثال کے طور پر مقالہ نگاروں اور مضمون نویسوں سے کرتے ہیں۔

مضمون کے بقیہ حصے میں احتشام صاحب نے جوش کے اس خیال کی تردید کرنے کی کوشش کی ہے کہ: شاعری میں بیان ہے سب کچھ۔ جوشؔ کہ اس خیال کے بارے میں فی الوقت اپنی طرف سے کچھ نہیں کہوں گا۔ کیوں کہ میرے خیال میں یہ بحث ایسی نہیں ہے جسے احتشام صاحب کی طرح ڈھائی تین صفحے میں پیش کر دیا جائے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ میری قوتِ بیاں کی خامی ہو، بہر حال مجھے دریا کو کوزے میں بند کرنے کا فن نہیں آتا تو میں کیوں نہ پہلے ہی معذرت کر دوں؟ ہاں احتشام صاحب نے اس

دیو قامت موضوع کو جس طرح اپنے تہائی مضمون کی بوتل میں بند کردیا ہے اس کی داد دینے کے لیے صرف ان سوالات کو پیشِ نظر رکھیے جو موضوع اور ہیئت کی اس بحث کے سلسلے میں احتشام صاحب خود اٹھاتے ہیں۔ میں انھیں کے الفاظ نقل کرتا ہوں:

(۱) شعر اور شاعری سے کیا مراد ہے؟ شاعر کی کیا خصوصیات ہیں؟

(۲) شاعر کس حد تک ماحول سے متاثر ہوتا ہے؟ کس حد تک اپنے وقت سے آگے ہوتا ہے؟

(۳) لفظ اور معنی میں کیا تعلق ہے؟ کیا شاعری محض بیان ہے؟

(۴) شاعر کس لیے شعر کہتا ہے؟ ضرورت کے وقت شاعر کا فرض کیا ہے؟

(۵) شاعر اور شاعری کی تنقید ممکن ہے یا نہیں؟

ان سب سوالات کا جواب احتشام صاحب نے کل جمع تین صفحوں میں پیش کردیا ہے۔ جس میں ایک صفحے سے زیادہ حصے پر جوش صاحب کی نظم و نثر کے اقتباسات نقل کیے گئے ہیں۔

ایں سعادت بزورِ بازو نیست

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ اب یہ دیکھیے کہ ''شاعری میں بیان ہے سب کچھ'' کی تردید احتشام صاحب نے کس طرح کی ہے۔ جوش کے اس مصرعے سے پوری ایمان داری برتنے کے لیے احتشام صاحب نے جوش کا ایک طویل نثری اقتباس نقل کردیا ہے۔ تاکہ جوش کا اصل خیال تفصیلی طور پر سامنے آجائے۔ میں یہ اقتباس نقل کرکے مضمون کی ضخامت بڑھانا نہیں چاہتا، صرف وہ فقرے نقل کرتا ہوں جو احتشام صاحب نے اس اقتباس کے بارے میں لکھے ہیں:

> یہ طویل اقتباس تخلیقِ شعر کے متعلق کئی میکانکی اشاروں کے باوجود بے حد اہم ہے کیوں کہ ان منظروں (؟) میں محض خیال آرائی نہیں ہے، بلکہ تجربے کی مادی نوعیت، اس سے اثر پذیری اور اس کے اظہار کا ذکر ہے۔ بہت کچھ پیچیدہ ہونے کے باوجود فن کے یہی مدارج ہیں، اس لیے تجربہ حاصل کرنے کی منزل سے لے کر اس کے جذباتی اور فنی اظہار تک کی منزل میں فن اور تنقید دونوں کے مدارج آجاتے ہیں۔ جوشؔ خود اپنی شاعری میں ان منازل سے گزرتے ہیں۔

غالباً آپ حیران ہوں گے کہ جب جوش خود نظریاتی طور پر ''تجربے کی مادی نوعیت'' کے قائل ہیں اور اپنی شاعری میں بھی اس منزل سے گزرتے ہیں تو پھر احتشام صاحب جوشؔ کے کس نظریۂ شاعری کی تردید کرنا چاہتے ہیں۔ اور کن خیالات کی بنا پر انھیں رومانی تصور پرست اور عینیت پسند قرار دیتے ہیں، جو ترقی پسند تنقید کی زبان میں غالباً سب سے بڑی گالیاں ہیں جو کسی فنکار کو دی

جاسکتی ہیں۔ لیکن یہ حیرانی برمحل نہیں ہے کیوں کہ احتشام صاحب نے کمالِ محنت سے جوشؔ کی ایک نظم سے چند ایسے اشعار ڈھونڈ کر نکال لیے ہیں جن میں احتشام صاحب کی سخن فہمی کے مطابق جوشؔ نے یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ شاعری میں لفظ و معنی میں کوئی حقیقی تعلق قائم ہی نہیں ہوسکتا —— احتشام صاحب نے یہ اشعار جوشؔ کی ایک نظم ''نقاد'' سے نکالے ہیں جو غالباً نیاز فتحپوری اور ''نگار'' کے چند مضمون نگاروں کی لفظی نکتہ چینی کے جواب میں لکھی گئی تھی۔ نظم کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

رحم اے نقادِ فن یہ کیا ستم کرتا ہے تو
کوئی نوکِ خار سے چھوتا ہے نبضِ رنگ و بو

جوشؔ کا مجموعہ ''سیف و سبو'' اس وقت میرے سامنے ہے اور اس میں یہ نظم تمام و کمال موجود ہے۔ نظم کو کئی بار پڑھنے کے باوجود میں اس میں کوئی ''نظریہ'' دریافت نہیں کرسکا۔ شعر، شاعری اور تنقید کے بارے میں چند خیالات ضرور ملتے ہیں لیکن یہ خیالات ایسے نہیں کہ اُن سے جوشؔ کا کوئی مستقل نظریۂ شاعری تشکیل دیا جاسکے۔ کسی شاعر کے کلام سے اس کا کوئی نظریہ دریافت کرنے کے چند مقررہ اُصول ہیں، مثلاً یہ کہ اس نظریے کی داخلی شہادتیں اس کے کلام میں ملتی ہوں یا یہ کہ اس نے کسی خیال کو اتنی بار دہرایا ہو کہ ہم اسے شاعر کے شعور کا لازمی جزو سمجھنے پر مجبور ہوجائیں۔ ورنہ یوں تو اپنے اپنے زمانے کے مروّجہ خیالات کا کچھ نہ کچھ اثر تو ہر شاعر کے کلام میں مل جاتا ہے۔ بہت سے خیالات ایسے بھی ہوتے ہیں جو وقتی طور پر شاعر کو متاثر کرتے ہیں لیکن اس کے مستقل اندازِ نظر پر کوئی اثر نہیں ڈالتے۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ شاعر کسی خاص موضوع یا نظریے پر ذاتی غور وفکر سے کام نہیں لیتا، بلکہ اپنے زمانے کے عام اور مقبول خیالات کو دہرا دیتا ہے۔ کسی شاعر کے کلام سے اس کے نظریے کی ترتیب میں یہ اصول پیشِ نظر نہ رکھے جائیں تو غالبؔ کو صوفی شاعر ثابت کیا جاسکتا ہے اور حالیؔ کے کلام میں ایران کے گمنام شاعر ''مغربیؔ'' کی پیروی کی تلقین ڈھونڈی جاسکتی ہے۔ احتشام حسین صاحب ان اصولوں سے ناواقف نہیں، ناواقف ہوتے تو انھیں نظر انداز کیا جاسکتا تھا۔ انھوں نے جان بوجھ کر ان اصولوں کو پسِ پشت ڈالا ہے۔ جس شاعر نے پوری عمر مشکل، ادق، عمیق، پیچیدہ خیالات، محسوسات اور جذبات کو الفاظ میں ڈھالنے کی کوشش کی ہو، جسے ناز ہو کہ اس نے گونگے محسوسات کے منھ میں زبان رکھ دی ہے، جس کا دعویٰ ہو کہ:

لایا ہے اک صحیفہ سخنداں ترے لیے

اس کے بارے میں یہ خیال کتنا مضحکہ انگیز ہے کہ اس کے نزدیک معنی اور الفاظ میں کوئی حقیقی تعلق نہیں ہوتا۔

احتشام حسین نے جوشؔ کے جن اشعار سے یہ نتیجہ نکالا ہے، ان میں سے دو تین یہ ہیں:

شعر کیا؟ جذبِ دروں کا اک نقشِ نا تمام
مشتبہ سا اک اشارہ ایک مبہم سا کلام
کیف میں اک لغزشِ پا کلکِ گوہر بار کی
اضطراری ایک جنبش سی لبِ گفتار کی

---------

بے حقیقت نے کے اندر زمزمہ داؤد کا
عارضِ محدود پر اک عکس لا محدود کا
شعر کیا؟ کچھ سوچنا دل میں بہ لحنِ دل نشیں
شعر کیا؟ ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقیں

احتشام حسین صاحب کو ان خیالات کی صداقت سے یکسر انکار نہیں۔ وہ کہتے ہیں: ''ایک حد تک سبھی محسوس کرتے ہیں کہ بعض اوقات الفاظ جذبات کا ساتھ نہیں دیتے اور شاعر ان الفاظ میں جادو بھرنے کے لیے اشاروں، علامتوں، تشبیہوں، استعاروں اور کنایوں سے کام لیتا ہے۔'' یہاں تک تو وہ جوش کی تائید کرتے ہیں۔ تردید کی منزل آگے آتی ہے۔ فرماتے ہیں: ''لیکن اگر تجربے اور اظہار میں وہ بُعد ہو جس کا احساس جوش کو ہے تو پھر سارے فنونِ لطیفہ اور خاص کر شاعری کے متعلق نئے سرے سے غور کرنا پڑے گا۔ کیوں کہ جب الفاظ ہی ساتھ نہیں دے سکیں گے، اظہار کی ساری قوت بیکار ہوگی تو شاعر کبھی یہ نہیں بتا سکے گا کہ وہ کہنا کیا چاہتا ہے۔'' آگے چل کر ارشاد ہوتا ہے: ''اسی وجہ سے تخلیق شعر کی جو منطق جوش کو وہاں لے گئی جہاں اٹلی کا مشہور فلسفی کروچے دوسری راہوں سے پہنچا۔'' اٹلی کا مشہور فلسفی کروچے کہاں پہنچا اور کن راہوں سے پہنچا؟ یہ باتیں اگر احتشام حسین صاحب ذرا تفصیل سے بتا دیتے تو ہم آپ جیسے عام پڑھنے والے ان کی قیمتی معلومات سے بہت فائدہ اٹھا سکتے تھے۔ بہر حال اتنی بات ضرور عرض کرنے کی ہے کہ کروچے فن کے ابلاغ کا قائل نہیں جب کہ جوش صاحب کی شاعری میں ابلاغ بلکہ کہیں کہیں تو خیالات کا براہِ راست پروپیگنڈہ بھی ملتا ہے۔ احتشام حسین صاحب نے اگر صرف یہ اشعار نکال لینے کے بجائے جوش کی نظم کو شروع سے آخر تک پڑھ لیا ہوتا تو وہ جوش کے ان اشعار کے ڈانڈے کروچے کے نظریے سے نہ ملاتے۔ نظم کی ابتدا ہی میں جوش ''شعری فہمی'' کے شرائط بتاتے ہیں۔ جوش کا نظریہ اگر یہ ہوتا کہ الفاظ اور معنی میں کوئی حقیقی تعلق نہیں ہوتا تو شعر فہمی اور اس کے شرائط کا سوال ہی کہاں سے پیدا ہوتا؟ پھر احتشام کے نقل کیے ہوئے انھیں اشعار میں ایک شعر تو ایسا ہے جس سے احتشام صاحب کی نظریہ سازی کی ساری عمارت ہی زمین پر آ رہتی ہے:

شعر کیا؟ کچھ سوچنا دل میں بہ لحنِ دل نشیں
شعر کیا؟ ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقیں

چوں کہ جوشؔ سچے فن کار ہیں اس لیے انھیں احساس ہے کہ شاعری بیک وقت قادر کلامی بھی ہے اور عجزِ کلام بھی۔ کسی بڑی سے بڑی فنی تخلیق کے بعد بھی کوئی سچا فن کار اس احساس سے نہیں بچ سکتا کہ یہ چیز کچھ اور بلند، کچھ اور بہتر ہو سکتی تھی۔ فن کار کے دل میں یہ احساس کبھی پیدا نہ ہو تو اس کے فن کی ترقی رُک جاتی ہے۔ ایک حقیقی فن کار کو اپنے دل میں اس احساس کو تازہ رکھنا پڑتا ہے جسے جوشؔ نے اس مصرعے میں بیان کیا ہے:

شعر کیا؟ ہر چیز کہہ کر کچھ نہ کہنے کا یقیں

جوشؔ کے زیرِ بحث اشعار میں اسی فن کارانہ احساس کو مختلف پیرایوں میں بیان کیا گیا ہے:

شاعری کا خانماں ہے نطق کا لوٹا ہوا
اس کا شیشہ ہے زباں کی ٹھیس سے ٹوٹا ہوا
چھائے رہتے ہیں جو شاعر کے دلِ سرشار پر
ٹوٹ کر آتے ہیں وہ نغمے لبِ گفتار پر
جاگتے رہتے ہیں دل کی محفلِ خاموش میں
بند کر لیتے ہیں آنکھیں نطق کی آغوش میں

جوشؔ کے ان اشعار میں تھوڑا بہت مبالغہ ضرور موجود ہے لیکن بعض حقیقتیں اتنی باریک ہوتی ہیں کہ انھیں مبالغے کے محدب شیشے کے بغیر دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔

جوشؔ کے مذکورہ بالا اشعار اور ایک مصرعے ''شاعری میں بیان ہے سب کچھ'' کی مدد سے اپنے حسبِ منشا نظریہ سازی کر کے احتشام صاحب نے جو زیادتی کی ہے، اس کا احساس خود انھیں بھی ہے اور اسی احساس کا نتیجہ ہے کہ جوشؔ کا نظریہ بیان کرتے ہوئے ان کے لب و لہجے میں وہ تیقن نہیں جو ان کی تحریروں کی خاص صفت ہے۔ یہاں وہ بہت بچ بچ کر بولنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں، مثلاً یہ دو فقرے دیکھیے: (۱) ''جوشؔ نے ایک لحاظ سے یہ نظریہ پیش کیا کہ لفظ اور معنی میں کوئی حقیقی تعلق قائم ہی نہیں ہو سکتا''۔ اس جملے میں 'ایک لحاظ سے' کے الفاظ اسی عدم تیقن کا مظہر ہیں (۲) اب اگر اسے جوشؔ کے دوسرے خیالات سے ملا کر دیکھا جائے تو یہ مطلب نکل سکتا ہے کہ شاعری میں مضمون کا تو سوال ہی نہیں۔'' اس جملے میں ''مطلب نکل سکتا ہے'' کے الفاظ سے وہی احتیاط ظاہر ہوتی ہے جو دل میں چور ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ مضمون کی آخری تین سطروں میں تو احتشام صاحب نے اس احتیاط کا اتنا بڑا مظاہرہ کیا ہے کہ پڑھنے والے کو ان کے ضمیر پر شک ہونے لگتا ہے کہ یہ مضمون انھوں

نے واقعی اپنے حقیقی خیالات کے اظہار کے لیے لکھا ہے یا صرف دوسروں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے۔ فرماتے ہیں: ''جس وقت عام طور سے فن اور صحتِ زبان و بیان کی طرف سے بے اعتنائی برتی جارہی ہو اس وقت اُردو کے سب سے اہم جدید شاعر کا اس پر زور دینا بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اگر ہمارے نئے شعرا نے اسے نظر انداز کیا تو بڑی غلطی ہوگی لیکن اگر صحتِ زبان کے نام پر موضوع اور مواد کی طرف سے بے پروائی ظاہر کی گئی تو ادب بے جان ہوکر رہ جائے گا۔'' سمجھ میں نہیں آتا یہ ''اگر مگر'' کس لیے ہے۔ جوشؔ نے اپنی نظم میں وہی بات کہی ہے جسے احتشام صاحب نے خود مان لیا ہے کہ فن اور صحتِ زبان و بیان سے عام طور پر بے پروائی برتی جارہی ہے اس میں موضوع اور مواد سے بے پروائی برتنے کا سوال کہاں پیدا ہوتا ہے۔ پھر ہوا میں تلوار گھمانے اور اڑن گھائیاں دکھانے سے کیا حاصل؟ بات دراصل یہ ہے کہ احتشام صاحب کی یہ ساری ہچر مچر جو ''ایک لحاظ سے''، ''مطلب نکل سکتا ہے''، ''اگر بے پروائی ظاہر کی گئی تو'' وغیرہ جیسے الفاظ کے پردے میں ظاہر ہوئی ہے، اس احساس کا نتیجہ ہے کہ ان کی ساری نظریہ سازی اور نظریہ بازی کے باوجود کوئی شخص بہ ثباتِ عقل و ہوش یہ باور کرنے کے لیے تیار نہ ہوگا کہ جوشؔ شاعری کو لفظی شعبدہ بازی بنا دینے کی تلقین کرتے ہیں۔

(ماہنامہ ''مشرب'' کراچی، جون ۵۴ء)

○

# اداس بھیڑوں کا ادب

یادش بخیر ترقی پسند نقاد ایک زمانے میں کہا کرتے تھے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں وہ لوگ جو اُن کے مقاصد سے اتفاق نہیں کرتے تھے یا طریق کار سے اختلاف رکھتے تھے، ان کا کہنا تھا کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ نیت کا حال خدا ہی کو معلوم ہے، ممکن دونوں فریق اپنے دعوے اور جواب دعوے میں کچھ گھپلا بھی کرتے ہوں۔ ڈنڈی کہاں نہیں ماری جاتی اور پھر جنگ اور محبت میں تو سب کچھ جائز ہے۔ لیکن ڈنڈی مارنے کی کوئی وجہ بھی تو ہونی چاہیے۔ ادب کے کھیکو میں ایسا کون سا فائدہ ہے کہ آدمی ساری زندگی اکھاڑے میں گزار دے۔ اور وہ بھی بے ایمانی کے داؤ پیچ میں سب کرتب کرنے ہیں تو ادب ہی کیوں، دنیا میں بہت سے دھندے پڑے ہیں، جو لوگ ترقی پسندوں کے مخالف تھے ان کا الزام یہی تھا، ترقی پسند ادب میں سیاست کا دھندا کرنے آئے ہیں اور سیاست بھی ایک خاص قسم کی۔ اس کے جواب میں ترقی پسند کہتے تھے کہ اگر ہمارے نظریے کا اثبات ایک خاص قسم کی سیاست ہے تو اس نظریے کی نفی بھی ایک خاص قسم کی سیاست ہے۔ اس زمانے میں ہمارے ایک دوست ایک دلچسپ بات کہا کرتے تھے کہ زمانہ کمیونسٹوں کا ہے اور آپ ان سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق رکھے بغیر نہیں رہ سکتے، یا تو آپ کمیونسٹ ہوں گے، یا اینٹی کمیونسٹ۔ دعویٰ اور جواب دعویٰ میں غالباً یہی رشتہ ہوتا ہے، تضاد کا رشتہ۔ تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترقی پسند ٹھیک کہتے تھے؟

دوسروں کا حال تو مجھے نہیں معلوم، لیکن زوال پسندوں کے ترجمان محمد حسن عسکری اور ترقی پسندوں کا اختلاف کچھ اور تھا۔ عسکری صاحب کہتے تھے کہ سیاست کے مردے سیاست میں گڑنے

چاہییں اور ادب کے مردے ادب میں، یعنی ترقی پسند اپنے نظریۂ سیاست کی حمایت میں جو چاہیں لکھیں، بس اسے ادب نہ کہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ سارے سچے ادیبوں نے وقت پڑنے پر ایسا ہی کیا ہے، مثلاً ییٹس نے جنگ کے خلاف نظمیں لکھیں، بعد میں انھیں یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ یہ شاعری نہیں ہے کیوں کہ صرف تکلیف سے پیدا ہوئی ہے۔ دوسری مثال وہ فرانسیسی ادیبوں کی دیتے تھے۔ جواب مجھے یاد نہیں رہی بظاہر یہ ایک سیدھی سی بات تھی، اور ترقی پسندوں کے ''جوشِ ایمانی'' کو دیکھتے ہوئے ان سے بعید بھی نہیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ اپنی ادبی حیثیت کی قربانی دے دیں پھر ادب یہ دعوے کرنے سے تو بنتا نہیں کہ یہ ادب ہے۔ جس تحریر کو ادب بننا ہوتا ہے وہ اپنے آپ ادب بن جاتی ہے بلکہ بعض اوقات تو اپنے ادب ہونے سے انکار کے باوجود ادب کا شاہ کار ٹھہرتی ہے، مثلاً علامہ اقبال کو ہمیشہ یہ اصرار رہا کہ وہ شاعر نہیں ہیں، اور انھوں نے جو کچھ کہا ہے اسے شاعری کہنا ان کے ساتھ زیادتی ہے، لیکن یہ زیادتی ان کے اور ان کے کلام کے ساتھ ہو کر رہی اور کون جانے کہ ان کی آخری قدر و قیمت اسی زیادتی کے ذریعے متعین ہو، میر صاحب کا شعر ہے:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

پتا چلا کہ ادیب یا شاعر ہونے اور ادب یا شاعری پیدا کرنے سے انکار کی ہمت بھی ادیبوں اور شاعروں ہی کو ہوتی ہے، ترقی پسندوں میں یہ ہمت نہیں تھی۔ وہ اپنے جوشِ ایمانی میں عسکری صاحب کے خلاف قرار دادیں تو منظور کرتے رہے مگر کسی جیالے دیوانے نے یہ نہیں کہا کہ لے یار میرے، اپنے ادب اور شاعروں کو اپنے پاس رکھ، ہم تو جو کچھ لکھ رہے ہیں اپنے نظریے یا سیاست کے لیے لکھ رہے ہیں، یہ ادب اور شاعری نہیں ہے تو نہ سہی۔ خیر میں یہ کلیہ تو نہیں بناتا کہ کوئی ترقی پسند ایسا کہہ دیتا تو اس کی تحریریں سچ مچ ادب بن جاتیں لیکن —— شاید —— کون جانے؟ کم از کم عسکری صاحب کا منھ تو بند ہو جاتا۔

اب ترقی پسندوں کا مقابلہ دو قسم کے لوگوں سے تھا ایک تو وہ لوگ جو سچ مچ ایک خاص قسم کی سیاست کے باعث نظریے کی نفی کرتے تھے (ان کا نام میں نہیں لوں گا، آپ سب انھیں جانتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے بعض اب ہوا کا رخ دیکھ کر ترقی پسند بھی بن بیٹھے ہیں) اور دوسرے وہ لوگ تھے جن کو نظریے کے اثبات یا نفی سے غرض نہیں تھی بلکہ جن کا کہنا یہ تھا کہ ترقی پسند جو کچھ لکھ رہے ہیں۔ اس کی ادبی حیثیت کچھ نہیں ہے یا ''کچھ نہیں'' سے صرف ''کچھ'' ہی زیادہ ہے۔ پہلی قسم کو ان کی سیاست بڑے بڑے سرکاری عہدوں یا امیر کے وظیفوں تک لے گئی جو اس رتبے تک نہیں پہنچے انھیں یہ فائدہ ضرور پہنچا کہ وہ ہر قسم کے ضرر سے محفوظ رہے۔ ان کے یہاں نظریے سے

انکار ادب کی سنجیدہ اہمیت سے انکار بن گیا۔ انھوں نے ادب کو صرف تفریحی چیز بنا کر پیش کیا اور تفریح بھی ذرا ہلکی پھلکی۔ ان کی تخلیقات اس امر کا ثبوت ہیں کہ انھوں نے ادب کو نہ تو انسانی روح کی تفتیش کا اعلیٰ ذریعہ بنایا، نہ انسانی تقدیر کے انکشاف کا، ان میں نہ زندگی کی کوئی گہری بصیرت ملتی ہے۔ نہ انسان اور انسانیت کے مسائل پر کسی تشویش یا تردد کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ ان باتوں کو اتنی بھی اہمیت نہیں دیتے جتنی اپنی تنخواہ کو دیتے ہیں۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ ان کا ادب یا تو بے معنی تجربہ پرستی کا شکار ہے۔ یا لب و لہجے کی ایک ایسی موہوم سوگواری میں پھنس کر رہ گیا ہے جس سے بقول عسکری صاحب۔ صرف اداس بھیڑوں کا ادب پیدا ہوتا ہے۔

یہاں بعض لوگ مجھے یاد دلائیں گے کہ حسبِ معمول میں نے ڈنڈی مارنے کی کوشش کی ہے اور عسکری صاحب اور ان کے نام نہاد مقلدوں کو صاف بچالے جانے کی کوشش کی ہے۔ بات یوں نہیں ہے کہ یہ لوگ نظریے کے اثبات یا نفی سے غرض نہ رکھتے ہوں اور صرف شاعری یا نثری تحریروں پر عملِ جراحی کر کے ادبی یا غیر ادبی آلائشیں نکالنے ہی سے سروکار رکھتے ہوں۔ عسکری صاحب کی تحریروں میں جا بجا یہ ادّعا ملتا ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا، میں اس یاد دہانی کا شکر گزار ہوں اور مجھے اس امرِ واقعہ سے انکار کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ بے شک عسکری صاحب نے ایسا لکھا ہے اور ان کے نام نہاد مقلدوں نے بھی۔ میرا جواب صرف اتنا ہے کہ نظریے کی نفی اور نفی کا نظریہ ایک چیز نہیں اور اداس بھیڑوں کا ادب پیدا کرنے والا گروہ نظریے کی نفی نہیں بلکہ نفی کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے میں دعویٰ اور جواب دعویٰ دونوں کو ایک بار پھر آپ کے سامنے رکھتا ہوں۔

ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔

ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا ہے۔

سرسری طور پر دیکھا جائے تو پہلا گروہ نظریے کا اثبات کرتا ہے اور دوسرا گروہ نظریے کی نفی۔ مگر درحقیقت دونوں گروہ نظریے کا اثبات کرتے ہیں۔ ان میں جو فرق ہے وہ نظریے کے اثبات یا نفی کا نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ دونوں متضاد نظریات کے حامل ہیں۔ یاد رکھیے، متضاد نظریات۔ یعنی نظریہ دونوں طرف موجود ہے، نظریے کی نفی اس طرح نہیں ہوتی۔ نظریے کی نفی کے لیے ضروری ہے کہ بہ یک وقت دونوں باتوں کی تردید کریں۔ یہ غلط ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے اور یہ بھی غلط ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ یا پھر دوسری صورت یہ ہے کہ بہ یک وقت دونوں باتوں کی تائید کی جائے، یہ صحیح ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا ——— واہ! کیا تھالی کا بینگن ہے کہ دونوں طرف لڑھک رہا ہے۔

آپ کی پھبتی سر آنکھوں پر، نظریے کی نفی کے لیے تھالی کا بینگن بنے بغیر چارہ بھی نہیں۔
دونوں طرف لڑھکنے یا متضاد حقیقتوں کی بہ یک وقت تائید یا تردید کرنے کا صرف ایک ہی مطلب ہے۔ یہ کہ دونوں حقیقتیں اضافی ہیں۔ اور ان میں ہر ایک جزوی طور پر اپنی جگہ ٹھیک ہے اور اپنی ہی جیسی دوسری حقیقت سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ہمیں انھیں ایک دوسرے کے رشتوں میں دیکھنا چاہیے۔ اس کے برعکس نظریہ اپنی دریافت کردہ حقیقت کو مطلق قرار دینے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح نظریہ سازی کا عمل اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ جو باتیں اپنی تائید میں نظر آئیں انھیں قبول کرلیا جائے اور جو باتیں اس کے برعکس ہوں ان کی طرف سے آنکھیں بند کرلی جائیں۔ نظریے کی یہ تعریف اگر صحیح ہے تو نظریے کی نفی کا مطلب ہے اضافی حقیقتوں کو اضافی سمجھنا اور انھیں ان کے مجموعی نظام میں اپنے اپنے مقام پر رکھ کر ان کے باہمی رشتوں میں دیکھنا تھالی کے بینگن کی خوبی ہی یہ ہے کہ تھالی کی ہر حرکت کے ساتھ اپنا مقام بدل لیتا ہے۔

لیکن —— ذرا توقف فرمایئے۔ یہاں میں اپنے بینگن کو جدید اردو ادب کی تھالی میں لڑھکاتا ہوں اور پھر دیکھیں گے کہ کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ پہلے تائید کی صورت کو لیجیے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔ کیسے؟ اقبال کی شاعری نظریے سے پیدا ہوئی ہے۔ ٹھیک! اور حالی کی قومی نظمیں؟ ہاں کیوں نہیں۔ اور پریم چند کا افسانہ؟ ٹھیک۔ اور جوش کی انقلابی شاعری؟ درست۔ اور فیض؟ چلیے یہ بھی سہی۔ باقی اپنی پسند کے نام آپ خود بڑھالیں اور اپنے نظریے کی تائید کے طور پر شامل کرلیں۔ یہ بینگن کی ایک پوزیشن ہے۔

بینگن کی دوسری پوزیشن یہ ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ اُس کی مثالیں مناسب ہے کہ آپ خود ڈھونڈ لیں کیوں کہ سردار جعفری سے نیاز حیدر اور جگن ناتھ آزاد سے گوپال متل تک میری فہرست بہت لمبی ہے —— اچھا اُس وقت تک ہم اپنے بینگن کو دیکھتے ہیں۔

کیا یہ بات ٹھیک ہے کہ ہمارے ادب کا ایک وقیع حصہ ایسا ہے جو نظریے سے پیدا ہوا ہے؟ اگر یہ بات ٹھیک ہے تو پھر ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ ادب نظریے سے پیدا نہیں ہوتا؟ کیا یہ بات درست ہے کہ نظریے کے نام پر ہمارے سامنے بہت سی ایسی چیزیں رکھی گئی ہیں جو ادب نہیں ہیں؟ اگر یہ درست ہے تو پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔

نتیجہ: بینگن کی دونوں پوزیشنیں درست ہیں اور بینگن کو حق حاصل ہے کہ جب کسی طرف سے یہ دعویٰ کیا جائے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے تو وہ مخالف سمت میں لڑھک جائے اور کہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا اور جب کسی طرف سے اس کے برعکس دعویٰ ہو تو بینگن کے لیے دوسری پوزیشن موجود ہے، وہ کہہ سکتا ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔ اب غالباً آپ کے

سامنے یہ بات واضح ہوگئی ہوگی کہ محمد حسن عسکری ترقی پسندوں کے مقابلے پر یہ کیوں کہتے تھے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ صاحب بینگن اگر بینگن ہے تو لڑھکے بغیر نہیں رہ سکتا۔ علاج؟ بینگن کا بھرتا بنا لیجیے۔ بعض لوگ بینگن کا بھرتا اس طرح بناتے ہیں کہ ہر قسم کی صداقت سے انکار کر دیتے ہیں۔ جدید دور کا سارا ذہنی مزاج اسی بھرتے سے پیدا ہوا ہے۔

اچھا اب تک ہم نے جو گفتگو کی ہے اس کے موٹے موٹے نتائج کیا ہیں؟

دو متضاد نظریوں کی جنگ درحقیقت دو جزوی حقیقتوں کی جنگ ہوتی ہے اور اس جنگ کی محرک جزوی صداقتوں کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنی حیثیت سے بڑھ کر کلی صداقت بن جائیں۔ ورنہ اپنے اپنے مقام پر دونوں میں کوئی جنگ نہیں۔ چناں چہ ہم ادب میں نظریے کی نفی کرتے ہیں تو اس سے ہمارا یہ مقصد ہوتا ہے کہ ہم متضاد حقیقتوں کو ان کی اضافی حیثیت میں دیکھتے ہیں اور اپنے اپنے مقام پر ان کی جو حیثیت ہے اسے تسلیم کرتے ہیں۔ جب ہم کسی ادب کو نظریاتی کہتے ہیں تو اس سے ہماری یہ مراد ہوتی ہے کہ اس میں کسی جزوی حقیقت کو کلی صداقت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلے پر غیر نظریاتی ادب وہ ہوگا جس میں جزوی حقیقت کو جزوی حقیقت کے طور پر پیش کیا گیا ہو اور اسے اس کی متضاد حقیقت کے رشتے کے ساتھ دیکھا گیا ہو۔

لیکن اردو میں غیر نظریاتی ادب کے اور معنی ہیں — ایسا ادب جس میں کسی حقیقت کو دیکھا ہی نہ گیا ہو۔ یعنی اداس بھیڑوں کا ادب عرف بینگن کا بھرتا۔

خیر، بھرتے میں کیا مضائقہ ہے۔ لیکن اس کے بعد کیا کھائیے گا؟

(''حریت ادبی گزٹ'' مؤرخہ ۱۶، نومبر ۶۸ء)

○

# زندگی ادب میں

یادش بخیر ترقی پسند نقاد ایک زمانے میں کہا کرتے تھے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے جواب میں وہ لوگ جو اُن کے مقاصد سے اتفاق نہیں کرتے تھے یا طریقِ کار سے اختلاف رکھتے تھے، ان کا کہنا تھا کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ نیت کا حال خدا ہی کو معلوم ہے، ممکن دونوں فریق اپنے دعوے اور جواب دعوے میں کچھ گھپلا بھی کرتے ہوں۔ ڈنڈی کہاں نہیں ماری جاتی اور پھر جنگ اور محبت میں تو سب کچھ جائز ہے۔ لیکن ڈنڈی مارنے کی کوئی وجہ بھی تو ہونی چاہیے۔ ادب کے کھیکڑ میں ایسا کون سا فائدہ ہے کہ آدمی ساری زندگی اکھاڑے میں گزار دے۔ اور وہ بھی بے ایمانی کے داؤ پیچ میں سب کرتب کرنے ہیں تو ادب ہی کیوں، دنیا میں بہت سے دھندے پڑے ہیں، جو لوگ ترقی پسندوں کے مخالف تھے ان کا الزام یہی تھا، ترقی پسند ادب میں سیاست کا دھندا کرنے آئے ہیں اور سیاست بھی ایک خاص قسم کی۔ اس کے جواب میں ترقی پسند کہتے تھے کہ اگر ہمارے نظریے کا اثبات ایک خاص قسم کی سیاست ہے تو اس نظریے کی نفی بھی ایک خاص قسم کی سیاست ہے۔ اس زمانے میں ہمارے ایک دوست ایک دلچسپ بات کہا کرتے تھے کہ زمانہ کمیونسٹوں کا ہے اور آپ ان سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق رکھے بغیر نہیں رہ سکتے، یا تو آپ کمیونسٹ ہوں گے، یا اینٹی کمیونسٹ۔ دعویٰ اور جواب دعویٰ میں غالباً یہی رشتہ ہوتا ہے، تضاد کا رشتہ۔ تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترقی پسند ٹھیک کہتے تھے؟

دوسروں کا حال تو مجھے نہیں معلوم، لیکن زوال پسندوں کے ترجمان محمد حسن عسکری اور ترقی پسندوں کا اختلاف کچھ اور تھا۔ عسکری صاحب کہتے تھے کہ سیاست کے مردے سیاست میں گڑنے

چاہیں اور ادب کے مردے ادب میں، یعنی ترقی پسند اپنے نظریۂ سیاست کی حمایت میں جو چاہیں لکھیں، بس اسے ادب نہ کہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ سارے سچے ادیبوں نے وقت پڑنے پر ایسا ہی کیا ہے، مثلاً ییٹس نے جنگ کے خلاف نظمیں لکھیں، بعد میں انھیں یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ یہ شاعری نہیں ہے کیوں کہ صرف تکلیف سے پیدا ہوئی ہے۔ دوسری مثال وہ فرانسیسی ادیبوں کی دیتے تھے۔ جواب مجھے یاد نہیں رہی بظاہر یہ ایک سیدھی سی بات تھی، اور ترقی پسندوں کے ''جوشِ ایمانی'' کو دیکھتے ہوئے ان سے بعید بھی نہیں معلوم ہوتا تھا کہ وہ اپنی ادبی حیثیت کی قربانی دے دیں پھر ادب یہ دعوے کرنے سے تو بنتا نہیں کہ یہ ادب ہے۔ جس تحریر کو ادب بنا ہوتا ہے وہ اپنے آپ ادب بن جاتی ہے بلکہ بعض اوقات تو اپنے ادب ہونے سے انکار کے باوجود ادب کا شاہ کار ٹھہرتی ہے، مثلاً علامہ اقبال کو ہمیشہ یہ اصرار رہا کہ وہ شاعر نہیں ہیں، اور انھوں نے جو کچھ کہا ہے اسے شاعری کہنا ان کے ساتھ زیادتی ہے، لیکن یہ زیادتی ان کے اور ان کے کلام کے ساتھ ہو کر رہی اور کون جانے کہ ان کی آخری قدر و قیمت اسی زیادتی کے ذریعے متعین ہو، میر صاحب کا شعر ہے:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

پتا چلا کہ ادیب یا شاعر ہونے اور ادب یا شاعری پیدا کرنے سے انکار کی ہمت بھی ادیبوں اور شاعروں ہی کو ہوتی ہے، ترقی پسندوں میں یہ ہمت نہیں تھی۔ وہ اپنے جوشِ ایمانی میں عسکری صاحب کے خلاف قرار دادیں تو منظور کرتے رہے مگر کسی جیالے دیوانے نے یہ نہیں کہا کہ لے یار میرے، اپنے ادب اور شاعروں کو اپنے پاس رکھ، ہم تو جو کچھ لکھ رہے ہیں اپنے نظریے یا سیاست کے لیے لکھ رہے ہیں، یہ ادب اور شاعری نہیں ہے تو نہ سہی۔ خیر میں یہ کلیہ تو نہیں بناتا کہ کوئی ترقی پسند ایسا کہہ دیتا تو اس کی تحریریں سچ مچ ادب بن جاتیں لیکن —— شاید —— کون جانے؟ کم از کم عسکری صاحب کا منھ تو بند ہو جاتا۔

اب ترقی پسندوں کا مقابلہ دو قسم کے لوگوں سے تھا ایک تو وہ لوگ جو سچ مچ ایک خاص قسم کی سیاست کے باعث نظریے کی نفی کرتے تھے (ان کا نام میں نہیں لوں گا، آپ سب انھیں جانتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے بعض اب ہوا کا رخ دیکھ کر ترقی پسند بھی بن بیٹھے ہیں) اور دوسرے وہ لوگ تھے جن کو نظریے کے اثبات یا نفی سے غرض نہیں تھی بلکہ جن کا کہنا یہ تھا کہ ترقی پسند جو کچھ لکھ رہے ہیں۔ اس کی ادبی حیثیت کچھ نہیں ہے یا ''کچھ نہیں'' سے صرف ''کچھ'' ہی زیادہ ہے۔ پہلی قسم کو ان کی سیاست بڑے بڑے سرکاری عہدوں یا امیر کے وظیفوں تک لے گئی جو اس رتبے تک نہیں پہنچے انھیں یہ فائدہ ضرور پہنچا کہ وہ ہر قسم کے ضرر سے محفوظ رہے۔ ان کے یہاں نظریے سے

انکار ادب کی سنجیدہ اہمیت سے انکار بن گیا۔ انھوں نے ادب کو صرف تفریحی چیز بنا کر پیش کیا اور تفریح بھی ذرا ہلکی پھلکی۔ ان کی تخلیقات اس امر کا ثبوت ہیں کہ انھوں نے ادب کو نہ تو انسانی روح کی تفتیش کا اعلیٰ ذریعہ بنایا، نہ انسانی تقدیر کے انکشاف کا، ان میں نہ زندگی کی کوئی گہری بصیرت ملتی ہے۔ نہ انسان اور انسانیت کے مسائل پر کسی تشویش یا تردد کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ ان باتوں کو اتنی بھی اہمیت نہیں دیتے جتنی اپنی تنخواہ کو دیتے ہیں۔ نتیجہ ظاہر ہے۔ ان کا ادب یا تو بے معنی تجربہ پرستی کا شکار ہے۔ یا لب و لہجے کی ایک ایسی موہوم سوگواری میں پھنس کر رہ گیا ہے جس سے بقول عسکری صاحب۔ صرف اداس بھیڑوں کا ادب پیدا ہوتا ہے۔

یہاں بعض لوگ مجھے یاد دلائیں گے کہ حسبِ معمول میں نے ڈنڈی مارنے کی کوشش کی ہے اور عسکری صاحب اور ان کے نام نہاد مقلدوں کو صاف بچالے جانے کی کوشش کی ہے۔ بات یوں نہیں ہے کہ یہ لوگ نظریے کے اثبات یا نفی سے غرض نہ رکھتے ہوں اور صرف شاعری یا نثری تحریروں پر عملِ جراحی کر کے ادبی یا غیر ادبی آلائشیں نکالنے ہی سے سروکار رکھتے ہوں۔ عسکری صاحب کی تحریروں میں جا بجا یہ ادّعا ملتا ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا، میں اس یاد دہانی کا شکر گزار ہوں اور مجھے اس امرِ واقعہ سے انکار کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ بے شک عسکری صاحب نے ایسا لکھا ہے اور ان کے نام نہاد مقلدوں نے بھی۔ میرا جواب صرف اتنا ہے کہ نظریے کی نفی اور نفی کا نظریہ ایک چیز نہیں اور اداس بھیڑوں کا ادب پیدا کرنے والا گروہ نظریے کی نفی نہیں بلکہ نفی کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے میں دعویٰ اور جواب دعویٰ دونوں کو ایک بار پھر آپ کے سامنے رکھتا ہوں۔

ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔

ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا ہے۔

سرسری طور پر دیکھا جائے تو پہلا گروہ نظریے کا اثبات کرتا ہے اور دوسرا گروہ نظریے کی نفی۔ مگر درحقیقت دونوں گروہ نظریے کا اثبات کرتے ہیں۔ ان میں جو فرق ہے وہ نظریے کے اثبات یا نفی کا نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ دونوں متضاد نظریات کے حامل ہیں۔ یاد رکھیے، متضاد نظریات۔ یعنی نظریہ دونوں طرف موجود ہے، نظریے کی نفی اس طرح نہیں ہوتی۔ نظریے کی نفی کے لیے ضروری ہے کہ بہ یک وقت دونوں باتوں کی تردید کریں۔ یہ غلط ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے اور یہ بھی غلط ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ یا پھر دوسری صورت یہ ہے کہ بہ یک وقت دونوں باتوں کی تائید کی جائے، یہ صحیح ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا —— واہ! کیا تھالی کا بینگن ہے کہ دونوں طرف لڑھک رہا ہے۔

آپ کی پھبتی سر آنکھوں پر، نظریے کی نفی کے لیے تھالی کا بینگن بنے بغیر چارہ بھی نہیں۔

دونوں طرف لڑھکنے یا متضاد حقیقتوں کی بہ یک وقت تائید یا تردید کرنے کا صرف ایک ہی مطلب ہے۔ یہ کہ دونوں حقیقتیں اضافی ہیں۔ اور ان میں ہر ایک جزوی طور پر اپنی جگہ ٹھیک ہے اور اپنی ہی جیسی دوسری حقیقت سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ہمیں انھیں ایک دوسرے کے رشتوں میں دیکھنا چاہیے۔ اس کے برعکس نظریہ اپنی دریافت کردہ حقیقت کو مطلق قرار دینے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح نظریہ سازی کا عمل اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ جو باتیں اپنی تائید میں نظر آئیں انھیں قبول کرلیا جائے اور جو باتیں اس کے برعکس ہوں ان کی طرف سے آنکھیں بند کرلی جائیں۔ نظریے کی یہ تعریف اگر صحیح ہے تو نظریے کی نفی کا مطلب ہے اضافی حقیقتوں کو اضافی سمجھنا اور انھیں ان کے مجموعی نظام میں اپنے اپنے مقام پر رکھ کر ان کے باہمی رشتوں میں دیکھنا تھالی کے بینگن کی خوبی ہی یہ ہے کہ تھالی کی ہر حرکت کے ساتھ اپنا مقام بدل لیتا ہے۔

لیکن —— ذرا توقف فرمائیے۔ یہاں میں اپنے بینگن کو جدید اردو ادب کی تھالی میں لڑھکاتا ہوں اور پھر دیکھیں گے کہ کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ پہلے تائید کی صورت کو لیجیے۔ یہ صحیح ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔ کیسے؟ اقبال کی شاعری نظریے سے پیدا ہوئی ہے۔ ٹھیک! اور حالی کی قومی نظمیں؟ ہاں کیوں نہیں۔ اور پریم چند کا افسانہ؟ ٹھیک۔ اور جوش کی انقلابی شاعری؟ درست۔ اور فیض؟ چلیے یہ بھی سہی۔ باقی اپنی پسند کے نام آپ خود بڑھالیں اور اپنے نظریے کی تائید کے طور پر شامل کرلیں۔ یہ بینگن کی ایک پوزیشن ہے۔

بینگن کی دوسری پوزیشن یہ ہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ اس کی مثالیں مناسب ہے کہ آپ خود ڈھونڈ لیں کیوں کہ سردار جعفری سے نیاز حیدر اور جگن ناتھ آزاد سے گوپال متل تک میری فہرست بہت لمبی ہے —— اچھا اُس وقت تک ہم اپنے بینگن کو دیکھتے ہیں۔

کیا یہ بات ٹھیک ہے کہ ہمارے ادب کا ایک وقیع حصہ ایسا ہے جو نظریے سے پیدا ہوا ہے؟ اگر یہ بات ٹھیک ہے تو پھر ہم یہ کیسے کہہ سکتے ہیں کہ ادب نظریے سے پیدا نہیں ہوتا؟ کیا یہ بات درست ہے کہ نظریے کے نام پر ہمارے سامنے بہت سی ایسی چیزیں رکھی گئی ہیں جو ادب نہیں ہیں؟ اگر یہ درست ہے تو پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔

نتیجہ: بینگن کی دونوں پوزیشنیں درست ہیں اور بینگن کو حق حاصل ہے کہ جب کسی طرف سے یہ دعویٰ کیا جائے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے تو وہ مخالف سمت میں لڑھک جائے اور کہے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا اور جب کسی طرف سے اس کے برعکس دعویٰ ہو تو بینگن کے لیے دوسری پوزیشن موجود ہے، وہ کہہ سکتا ہے کہ ادب نظریے سے پیدا ہوتا ہے۔ اب غالباً آپ کے

سامنے یہ بات واضح ہوگئی ہوگی کہ محمد حسن عسکری ترقی پسندوں کے مقابلے پر یہ کیوں کہتے تھے کہ ادب نظریے سے نہیں پیدا ہوتا۔ صاحب بینگن اگر بینگن ہے تو لڑھکے بغیر نہیں رہ سکتا۔ علاج ؟ بینگن کا بھرتا بنا لیجیے۔ بعض لوگ بینگن کا بھرتا اس طرح بناتے ہیں کہ ہر قسم کی صداقت سے انکار کر دیتے ہیں۔ جدید دور کا سارا ذہنی مزاج اسی بھرتے سے پیدا ہوا ہے۔

اچھا اب تک ہم نے جو گفتگو کی ہے اس کے موٹے موٹے نتائج کیا ہیں؟

دو متضاد نظریوں کی جنگ درحقیقت دو جزوی حقیقتوں کی جنگ ہوتی ہے اور اس جنگ کی محرک جزوی صداقتوں کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنی حیثیت سے بڑھ کر کلی صداقت بن جائیں۔ ورنہ اپنے اپنے مقام پر دونوں میں کوئی جنگ نہیں۔ چناں چہ ہم ادب میں نظریے کی نفی کرتے ہیں تو اس سے ہمارا یہ مقصد ہوتا ہے کہ ہم متضاد حقیقتوں کو ان کی اضافی حیثیت میں دیکھتے ہیں اور اپنے اپنے مقام پر ان کی جو حیثیت ہے اسے تسلیم کرتے ہیں۔ جب ہم کسی ادب کو نظریاتی کہتے ہیں تو اس سے ہماری یہ مراد ہوتی ہے کہ اس میں کسی جزوی حقیقت کو کلی صداقت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلے پر غیر نظریاتی ادب وہ ہوگا جس میں جزوی حقیقت کو جزوی حقیقت کے طور پر پیش کیا گیا ہو اور اسے اس کی متضاد حقیقت کے رشتے کے ساتھ دیکھا گیا ہو۔

لیکن اردو میں غیر نظریاتی ادب کے اور معنی ہیں —— ایسا ادب جس میں کسی حقیقت کو دیکھا ہی نہ گیا ہو۔ یعنی اداس بھیڑوں کا ادب عرف بینگن کا بھرتا۔

خیر، بھرتے میں کیا مضائقہ ہے۔ لیکن اس کے بعد کیا کھائیے گا؟

(''حریت ادبی گزٹ'' مورخہ ۱۶، نومبر ۶۸ء)

○

# ادبی اقدار

زندگی نے ارتقا کی ہزاروں منزلیں طے کرنے کے بعد انسانی دماغ کی تخلیق کی ہے اور اسی دماغ کی وجہ سے انسان کو جملہ موجوداتِ عالم پر فوقیت حاصل ہے۔ پھر اس کی تخلیق کے بعد بھی اس کے نکھرنے اور سنورنے اور اس کے مقتضیات و مطالبات کے واضح ہونے میں صدیوں کا اصراف ہوا ہے۔ پتھروں کے زمانے کے انسان اور آج کے انسان میں صرف یہی فرق نہیں ہے کہ آج کا انسان اپنی مادی وجبلی ضرورتوں کو بہتر طریق پر پورا کرسکتا ہے، بلکہ یہ بھی کہ اس نے اپنی فطرت میں چند ایسے عناصر کی دریافت کی ہے جو اس کی فطرت کو فطرت حیوانی سے ممیّز کرتے ہیں اور ان عناصر کی دریافت ان کے مقتضیات کا انکشاف اور ان کی تسکین کا سامان فراہم کرنے کا عمل انسانی دماغ کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ انسان کی مادی ضروریات اور حیوانی تقاضے اس کی زندگی کو قائم رکھنے اور اس کے سلسلے کو آگے بڑھانے میں مدد دیتے ہیں۔ جنس اور بھوک انسان اور حیوان دونوں میں مشترک ہیں اور ان کا کام حیوانوں اور انسانوں کو زندہ اور ان کی نسل کو برقرار رکھنا ہے لیکن اگر فطرت کا مقصود صرف نسلِ انسانی کو برقرار ہی رکھنا ہوتا تو وہ انسانی ذہن کی تخلیق نہ کرتی۔ اگر ہم تھوڑی دیر کے لیے فرض کرلیں کہ فطرت انسانی اور اس کے مطالبات اور فطرتِ حیوانی اور اس کی مادی ضروریات کا واحد مصرف زندگی کو برقرار رکھنا ہی ہے تو یہ دوسرے الفاظ میں اس امر کو تسلیم کرنے کے مترادف ہوگا کہ انسان کی پیدائش سے پہلے حیوانیت جن حدود میں عمل کررہی تھی اب بھی ان ہی میں محدود ہے۔ اور اس سے اس تمام جمالیاتی، فکری اور تہذیبی سرمائے کا انکار لازم آئے گا جو انسانی ذہن نے اب تک فراہم کیا ہے۔ مگر اس سرمائے کا انکار آفتاب جیسی روشن حقیقت کو جھٹلانے کے برابر

ہے۔ اس لیے ناگزیر طور پر ہمیں انسانی ذہن، اس کے مقتضیات و مطالبات و رجحانات اور ان کے عوامل اور مادی و حیوانی ضروریات میں ایک حدِ فاصل قائم کرنی پڑے گی۔ انسانی خصوصیات اور مادی ضروریات کا رشتہ آپس میں بہت گہرا ہے کہ اوّل الذکر کے قیام کے مواد موٴخر الذکر کے پورا ہونے پر ہے لیکن اس کی مثال بالکل ایسی ہی ہے، جیسے پھول کی پیدائش اور بقا کے لیے پانی اور کھاد ضروری ہیں۔ لیکن ان کو پھول پر فوقیت نہیں دی جاسکتی ذریعہ اور مقصود ایک دوسرے سے منسلک ہونے کے باوجود اپنی الگ الگ اہمیت رکھتے ہیں۔ ذریعے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن اسے بہرحال مقصود پر فوقیت بھی نہیں دی جاسکتی۔ مادی ضروریات، انسانی ذہن کو زندہ اور قائم رکھنے کا ذریعہ ہیں۔ ان کو انسانی ذہن پر فوقیت دینا، پھول پر پانی اور کھاد کو فوقیت دینے کے احمقانہ فعل کے مصداق ہے۔

انسانی ذہن کی حقیقت کیا ہے؟ اس کی تخلیق میں فطرت کے کون سے عناصر کارفرما رہے ہیں؟ اس کی پیدائش زندگی سے اضطراری طور پر ہوئی ہے، یا اس کے پیچھے کسی اَن جانی اَن بوجھی پراسرار قوت کا شعوری ارادہ سرگرمِ کار رہا ہے؟ اس کی صفات اور مقتضیات کیا ہیں؟ وہ کس طرح اپنی ذات کا شعور کرتا ہے۔ اس کے ارتقا کے کیا معنی ہیں؟ اس ارتقا کی کوئی حد و انتہا ہے یا اس کے امکانات غیر محدود ہیں؟ اس میں تجربات کرنے اور تجربات سے نتائج اخذ کرنے اور ان نتائج کو خارجی دنیا میں متشکل کرنے کی قوت کہاں سے آئی ہے اور وہ اس قوت کا استعمال کن کن صورتوں میں کرتا ہے؟ اس کا طریقِ عمل کیا ہے؟ اور اس کے عوامل کی کوئی تقسیم بھی ہوسکتی ہے یا نہیں؟ انسانی ذہن، اس کی ماہیت، اس کے مقتضیات و مطالبات اور اس کے عوامل سے متعلق یہ چند بنیادی سوالات ہیں جن کے جواب دینے کی کوشش میں مذہب، فلسفہ، ادب اور دیگر حیاتیاتی و نفسیاتی علوم کی پیدائش ہوئی ہے۔ ان علوم کی پیدائش اور ان کے تمام محرکات کا جائزہ اس مقالے کے موضوع سے باہر کی چیز ہے۔ تاہم آج تک کی انسانی زندگی پر ایک نظر اس لیے ڈال لینی ضروری ہے کہ اس کے بغیر ہم انسانی ذہن کے کارناموں کی قدر و قیمت متعین نہیں کرسکتے۔

انسانی فطرت —— اگر تھوڑی دیر کے لیے اس کے دماغ سے قطع نظر کرلیا جائے، چند حیوانی جبلتوں کا مجموعہ ہے۔ ابتدائی انسان کی زندگی میں جبلتوں کا غلبہ ہی اس کی زندگی کے قیام و بقا کا ذمہ دار تھا کہ انسانی ذہن ابھی تک اپنی صیانت و حفاظت کے قابل نہیں ہوا تھا۔ نیز اسے ابھی اپنی ذات کا شعور اور اس کے تقاضوں کا ادراک بھی پوری طرح نہیں ہوا تھا۔ اس کے تمام افعال و اعمال کی ذمہ دار اس کی جبلتیں ہی ہوا کرتی تھیں۔ جس طرح بچہ بھوک کے وقت دودھ کی خواہش کرتا ہے ورنہ سوتا رہتا ہے، اسی طرح ذہنِ انسانی اپنے ایامِ طفولیت میں خوابیدہ رہتا تھا۔ جب جبلی ضرورت اسے جھنجھوڑ کر بیدار کرتی تھی۔ تو وہ نیند کا مارا، چونک کر اسے پورا کرنے کی فکر کرتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ

غنودگی کے لمحات قلیل اور بیداری کی ساعتیں طویل ہوتی گئیں۔ ذہنِ انسانی اپنی ذات کا تھوڑا بہت شعور کرنے لگا، اور اس سے حیوانوں کی طرح رہنے والے ''انسانی گلے'' میں ایک ایسا شعور پیدا ہوا، جو اس حیوانی گلوں کی طرح گروہی زندگی بسر کر رہا تھا۔ اس شعور نے ارتقا کی کچھ منزلیں طے کر کے انسانی زندگی کو ''پتھروں کے زمانے'' میں داخل کیا، اس کو جماعتی قوانین کی تشکیل پر ابھارا، جماعتی قوانین کی تشکیل بنفسہٖ اس امر پر دلالت کرتی ہے کہ حیوانی فطرت نے انسانوں سے ان قیود کی بندشیں اٹھالی تھیں، جن کو توڑنے کی جرأت حیوانوں میں مفقود ہوتی ہے۔ اس مسئلے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے ان کی گروہی زندگی، غیر شعوری طور پر محض جبلت کے سہارے نہیں چل رہی تھی، بلکہ اب انھوں نے اس کی تنظیم و ترتیب کا شعور حاصل کر لیا تھا۔ اس کے ساتھ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ان کی جماعتی زندگی میں بعض انفرادتیں ایسی بھی ابھر رہی تھیں، جن کی صلاحیتیں عام لوگوں سے ممتاز تھیں، اور یہ انفرادیتیں اپنی صلاحیتوں کی مدد سے اپنی فطرت کے تقاضوں کو اس طرح بھی پورا کر رہی تھیں، جن سے ان کی جماعتی تنظیم و ترتیب میں خلل پڑتا تھا، اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کی گروہی زندگی میں ان کے خود ساختہ قوانین کی ضرورت نہ پڑتی، بلکہ وہ جبلی قوانین کے تحت اسی طرح زندگی بسر کرتے جس طرح ہرن یا دوسرے گلہ بنا کر رہنے والے جانور رہتے ہیں۔ تنظیم و ترتیب کا شعور انفرادی اور اجتماعی ضرورتوں کی الگ الگ تخصیص اور انسانوں کی صالاحیتوں کے مدراج کا فرق —— یہ تھے وہ بنیادی حقائق، جن کا ادراک انھیں اپنے قوانین آپ بنانے پر اکسانے لگا —— بنانے کو تو انسان نے یہ قوانین بنائے لیکن حیوانی جبلتوں کی وہ شورشیں جو اپنی تسکین کے لیے کسی قید و بند کی پروانہ کرتی تھیں ،انھیں خود اپنے قوانین کو بہ یک جنبش تارِ عنکبوت کی طرح توڑ دینے پر مجبور کرتی تھیں۔ بالآخر اس کے سدِ باب کے لیے ان سزاؤں کی تخلیق کرنی پڑی جن کا تصور بھی آج کے انسان کو لرزہ براندام کر دیتا ہے۔ لیکن اس زمانے میں ان کا ہونا ناگزیر تھا کہ ان کے بغیر اجتماعی زندگی کی تنظیم کا قائم رہنا ناممکن تھا، لیکن صرف و محض جبر پر انسانی زندگی میں کوئی تنظیم قائم نہیں رہ سکتی۔ انسان خارجی حالات کے جبر کو اسی وقت برداشت کرتا ہے، جب اسے اس کے لیے کوئی داخلی وجہِ جواز، کوئی اندرونی سہارا مل جاتا ہے۔ خارجی قوانین اور خارجی حالات کے مطالبات اگر اپنے پس منظر میں کوئی داخلی تصور نہ رکھتے ہوں تو ممکن ہے کہ انسان وقتی طور پر انھیں جبراً قبول کر لے لیکن وہ ایک ساعت کے لیے بھی مطمئن نہیں ہو سکتا۔ اس طرح ترتیب و تنظیم کا شعور انسان کے لیے بہ یک وقت رحمت و لعنت بن گیا تھا۔ اس کے لعنتی عنصر کو بھی گوارا بنا لینے میں ان لوگوں نے بہت حصہ لیا جو جماعتی زندگی سے ذرا الگ تھلگ ہو کر ان سوالوں کا جواب پانے کی کوشش کر رہے تھے، جو ان کے ذہن میں خود ان کی ذات، اور ان کے ماحول کے بارے میں پیدا ہو رہے تھے۔ یہ اس عہد کے مفکر تھے۔ ان مفکرین نے قوانین

کی خارجیت کو ''عقائد'' کی داخلیت میں تبدیل کردیا۔ یہ عقائد مذہب کی خشتِ اوّل تھے۔ یہ جہاں خارجی و اجتماعی تشدد کے مقابلے میں داخلی و انفرادی محسوسات و جذبات کے لیے ڈھال بن گئے، وہاں انھیں عقائد نے ان اقدار کو ابتدائی صورتوں میں جنم دیا، جو آج انسان کی معاشرتی زندگی اور انفرادیت و اجتماعیت کی کش مکش میں ایک خوش گوار مفاہمت کا امکان پیدا کرتی ہے۔ انسان کی سماجی زندگی میں سب سے زیادہ اہمیت انھیں اقدار کی ہے، کہ اگر یہ اقدار قائم نہ ہوتیں تو تیز و تند طوفانی جبلتیں اور جذبات کے پُرشور دھارے انسان کی معاشرتی زندگی کو کسی طرح برقرار نہ رہنے دیتے۔ سماجی زندگی کے قیام کے لیے ان پر قیود کا عائد ہونا لازمی تھا۔ انسانی ذہن کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان قوانین کو داخلی اقدار میں بدل دیا اور ان اقدار کی غیر مادی قدر و قیمت متعین کی:

دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

انفرادیت و اجتماعیت اور داخلیت و خارجیت کے اس تنازع اور ہمت کے مسئلے کے علاوہ جس کا تعلق انسانی زندگی کی ماہیت و حقیقت سے نہیں بلکہ اس کے تجربات سے ہے، انسانی ذہن نے زندگی کی حقیقت و ماہیت پر بھی غور کیا۔ انسانی زندگی کی ماہیت کیا ہے؟۔ اس کی پیدائش کے محرکات کیا کیا ہیں؟ اس کا تعلق کائنات اور اشیا کی زندگی سے کیا ہے؟ کیا کائنات ایک جامد اکائی ہے یا اس میں کوئی متحرک قوتِ عمل پیرا ہے جو اس کی ہر چیز کو رفتہ رفتہ آگے بڑھا رہی ہے؟ پھر اس رفتہ رفتہ کے کیا معنی ہیں؟ زماں کی کیا حقیقت ہے؟ اس کی حرکت کا رخ کس طرف ہے؟ اور اس کی حیثیت خارجی ہے یا داخلی؟ شب و روز کس حد تک اس کی خارجی حیثیت کو متعین کرتے ہیں؟ موت کیا چیز ہے؟ وہ زندگی کے تسلسل کو ختم کرسکتی ہے یا نہیں؟ اگر نہیں تو حیات مابعدالموت کی کیا حقیقت ہے؟ یہ اور اسی قسم کے بے شمار سوالات انسانی ذہن کے ارتقا کے ساتھ ساتھ پیدا ہوتے رہے اور وہ ان کے جواب دینے کی کوشش کرتا رہا۔ شروع شروع میں ان کا فکری عنصر کم اور تکمیلی عنصر زیادہ تھا۔ شاید اس وقت ان جوابوں کا منشا حقیقت کی دریافت سے زیادہ ''جذباتی تسکین'' بہم پہنچانا تھا۔ قطعیت سے تو نہیں کہا جاسکتا البتہ قیاس کہتا ہے کہ ان میں سے بیشتر مسائل کی طرف جس چیز نے ابتدائی انسان کی توجہ مبذول کرائی ہوگی، وہ موت کا مسئلہ ہوگا۔ کیا عجب ہے اگر کسی حساس اور پرجوش انسان نے اپنے کسی عزیز قریبی دوست یا محبوب کی موت پر شدید جذباتی ہیجان میں موت کی قہار قوت کے آگے شکست ماننے سے انکار کردیا ہو اور چلا اٹھا ہو کہ ''نہیں کوئی اسے مجھ سے جدا نہیں کرسکتا۔ آج نہیں تو کل ہم پھر ملیں گے۔'' اور یہ ''کل'' حیات مابعدالموت کے تمام نظریوں کی بنیاد بن گیا ہو۔

بادی النظر میں مسائلِ مذکورہ بالا میں خارجی محرکات اور ان کے نتائج مثلاً انفرادیت اور اجتماعیت کی کش مکش کے خارجی محرک اور ان کے پیدا کردہ نتائج یعنی اخلاقی اور معاشرتی اقدار کی

اہمیت بنیادی اور اساسی معلوم ہوتی ہے، اور اس میں کوئی شبہ بھی نہیں ہے۔ انسانی زندگی میں ان خارجی محرکات اور ان کے نتائج کو بہت اہمیت حاصل ہے کہ انھیں کے ذریعے انسان کی سماجی زندگی کے ارتقا کا پتا چلتا ہے اور چوں کہ بنیادی طور پر ان مسائل کا بیشتر حصہ انسان کی مادی ضروریات یا مادی ضروریات کے پیدا کردہ مسائل سے تعلق رکھتا ہے، اس لیے بنیادی اہمیت ہر پھر کر انسان کی زندگی کی ہی رہتی ہے اور اس سے لامحالہ یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانی زندگی کی مادی ضروریات کی تکمیل ہی انسانی زندگی کی پیدائش کا مقصود ہے۔

اور اس سے انسانی فطرت کے غیر حیوانی عناصر نگاہوں سے اوجھل ہوجاتے ہیں۔ مگر درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ انسانی فطرت کے غیر حیوانی عناصر کی دریافت کے لیے خارجی محرکات سے متاثر ہوکر نتائج اور ان کے نتائج سے ہٹ کر اس بنیاد کی تلاش کرنی چاہیے جو خارجی محرکات سے متاثر ہوکر نتائج کی تخلیق کرتی ہے، مثلاً فطرت کی قوتوں کی مزاحمت سے دو چار ہونے کا نتیجہ سائنس ہے۔ لیکن سائنس انسانی تخلیق ہے، حیوانوں میں تسخیرِ فطرت کا یہ علم موجود نہیں، اس لیے کہ حیوانی فطرت تجسس اور تجربات کو محفوظ کر کے ان سے نتائج نکالنے کی قوت سے محروم ہے۔ وضاحت کے لیے ایک اور مثال پیش کی جاتی ہے۔ اخلاقی اقدار اخلاقی اقدار کی تخلیق کا خارجی محرک انفرادیت اور اجتماعیت کی کش مکش ہے۔ ان اقدار کی مدد سے اس کش مکش میں مفاہمت کی صورت پیدا ہوجاتی ہے۔ لیکن حیوانوں کے گلوں میں یہ کش مکش اور مفاہمت نہیں ملتی کیوں کہ تنظیم و ترتیب کا شعور (جبلت نہیں) انسانی ذہن کی خصوصیت ہے جس سے حیوان محروم ہیں۔ پھر ایک سوال یہ بھی ہے کہ انسانی ذہن کا وہ کون سا عمل ہے جس کے تحت اخلاقی اور معاشرتی اقدار اپنی پیدائش کے اسباب و محرکات سے بلند ہوکر، ایک ایسی مستقل قوت میں تبدیل ہوجاتی ہیں کہ انسان ان کو کسوٹی قرار دے کر اپنے جذبات و خواہشات کو ان پر پرکھتا ہے اور ان کے قیام کے لیے اپنے مادی فائدوں اور اپنی ذاتی آسائشوں کی قربانی دیتا ہے بلکہ اس قربانی سے مسرت بھی حاصل کرتا ہے اور انسانی ذہن کا یہ عمل صرف اخلاقی و معاشرتی اقدار کے ساتھ نہیں ہوتا، بلکہ تمام علوم وفنون کے ارتقا میں انسانی ذہن کے اسی رجحان کی تدریجی ترقی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ خواہ ان علوم وفنون کی پیدائش کا محرک کوئی مادی ضرورت ہو، لیکن اس کی اہمیت بس اتنی ہے کہ اس نے انسانی فطرت کی ایک خوابیدہ قوت کو بیدار کردیا۔ اگر خود انسانی فطرت میں یہ عنصر موجود نہ ہوتا تو کوئی مادی ضرورت، کوئی خارجی محرک اس قوت کی تخلیق نہیں کرسکتا۔ دراصل انسانی ذہن کی یہی قوتیں، اس کے وہ غیر حیوانی عناصر ہیں جو انسانی زندگی کے ارتقا کے ذمہ دار ہیں۔ حیوانی ضروریات کا بہتر سے بہتر طریق پر پورا ہونا اس ارتقا کا ایک نتیجہ ہے، لیکن واحد نتیجہ نہیں۔ انسانی ارتقا کی بنیاد بھوک اور جنس یا دوسری مادی ضروریات پر نہیں

ہے بلکہ انسانی فطرت کے اس عنصر پر ہے جو اسے بہتر سے بہتر کی تلاش میں سرگرداں رکھتا ہے، ورنہ حیوانوں کی مادی ضروریات میں بھی اس ارتقائی عمل کا اظہار ہونا چاہیے تھا۔ پھر بہتر سے بہتر کی یہ تلاش صرف مادی ضروریات کی تکمیل ہی میں نمایاں نہیں ہوتی بلکہ اور بے شمار صورتوں میں بھی ظہور پذیر ہوتی ہے۔ چناں چہ انسانی ذہن کا مقصود صرف مادی وحیوانی ضرورتوں کا بہتر سے بہتر طریق پر پورا کرنا نہیں ہے، بلکہ یہ صرف اس کے بعض رجحانات کے ارتقا کا ایک نتیجہ اور ایک خارجی مظہر ہے۔

انسانی فطرت کے تمام حیوانی و غیر حیوانی عناصر کے ان تمام مقتضیات و مطالبات، اور ان کے تمام عوامل اور ان کے محرکات کا کوئی مبسوط جائزہ اس مقالے میں ممکن نہیں، دوسرے ابھی تو انسانی ذہن اپنی ذات کا کما حقہ، شعور بھی نہیں کر سکا ہے۔ پھر بھی انسانی ذہن کے اعمال کی تقسیم ممکن ہے۔ اس تقسیم سے ان اعمال کے ارتباط کا انکار مقصود نہیں بلکہ صرف بعض رجحانات کی ان مخصوص صفات کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے جو انھیں دوسرے رجحانات سے ممیز کرتی ہیں۔ زندگی کی مادی ضروریات کی تکمیل کے لیے ذہن انسانی نے جو کام کیے ہیں وہ اس کے ذہنی مقتضیات کی تسکین کے طریقوں سے الگ ہیں، گو اکثر بیشتر بلکہ ہمیشہ وہ اتنے زیادہ خلط ملط ہوتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا بہت دشوار ہو جاتا ہے، مثلاً پیاس کی مادی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے، انسان نے پانی کی دریافت کی ہے لیکن پانی کے استعمال کے لیے اس نے جو ظروف بنائے ہیں اور ان ظروف کے بنانے میں جس نفاست سے کام لیا ہے اور ان پر جو نقش و نگار ثبت کیے ہیں، پیاس کی مادی ضرورت کی پیداوار نہیں ہیں، بلکہ ان کی تخلیق کی ذمہ داری اس کی فطرت کے کچھ اور مقتضیات پر ہے۔ اسی طرح فطرت اور انسان کی جنگ میں انسانی ذہن کے مختلف عمل ملتے ہیں۔ ایک وہ جو عملی زندگی میں آسانیاں پہنچانے کی سعی کرتا ہے، اس کی تخلیق سائنس ہے اور دوسرا وہ جو اپنی ذات اور کائنات کے تعلق اور ان دونوں کی حقیقت سمجھنے کی کوشش کرتا ہے، اس کی تخلیق فلسفہ ہے، اور تیسرا وہ جس کے ذریعے وہ فطرت کے حسن کا ادراک کرتا ہے اور اس حسن سے ذہنی کشادگی فرحت اور مسرت محسوس کرتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح اجتماعی زندگی اور اس کی عملی ضروریات میں بھی انسانی ذہن دو عمل بہ یک وقت انجام دیتا ہے، ایک کے ذریعے وہ اپنی فطرت کے مطالبات و مقتضیات کا ادراک کرتا ہے اور ان کی تکمیل و تسکین کے لیے تجربات کرتا ہے اور دوسرے کے ذریعے ان مطالبات و مقتضیات اور ان کی بنیاد پر ہونے والے تجربات پر محاکمہ کرتا ہے، ان کے متعلق خیر و شر کا فیصلہ کرتا ہے، اور اس کے خیر و شر کے لحاظ سے اس کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے۔ اور اگر اس مسئلے پر غور کیا جائے کہ ان فیصلوں کی قدر و قیمت اس وقت تک تبدیل نہیں ہوتی جب تک کسی معاشرے کا اجتماعی تجربہ ہی اسے غلط ثابت نہ کر دے، یا معاشرے کا مجموعی ڈھانچا ہی نہ بدل جائے، اور اجتماعی زندگی کا نظام ہی درہم

برہم نہ ہو جائے، تو اس سے انسانی ذہن کے اس عمل کا پتا چلتا ہے جو خالصتاً مادی ضرورت کے پیدا کردہ مسائل کو بھی داخلی اقدار میں تبدیل کر دیتا ہے، اور ان کی اہمیت کو یہاں تک بڑھا دیتا ہے کہ خود فرد اپنے انفرادی مطالبات اور ضروریات کو ان اقدار پر قربان کر دیتا ہے۔ انسانی ذہن کا ارتفاعی عمل بہت اہم چیز ہے کہ دراصل اس کی بنیاد پر تہذیب اور کلچر کی تعمیر ہوتی ہے۔

انسانی ذہن کے ان مختلف لیکن مربوط عوامل کی، خارجی دنیا میں ان کے اظہار کے لحاظ سے، میں نے بہ غرضِ افہام و تفہیم جو تقسیم کی ہے اس کو درست مانا جائے تو پتا چلتا ہے کہ ان میں سے بعض کا اظہار براہِ راست مادی ضروریات کی تکمیل میں ہوتا ہے، مثلاً ذہنِ انسانی بھوک کو مٹانے کے لیے کچھ ذرائع استعمال کرتا ہے اور کچھ ان میں بالواسطہ اپنی نمود کرتے ہیں، مثلاً وہ ان ذرائع کے پیدا کردہ مسائل کے حل کرنے کے لیے کچھ قوانین کا نفاذ کرتا ہے، اور کچھ کا تعلق مادی ضروریات سے دور دور کا ہوتا ہے، مثلاً وہ ان قوانین کی سختیوں کو برداشت کرنے کے لیے کچھ ایسی اقدار کی تخلیق کرتا ہے جو اس کی داخلی زندگی کو سکون دے سکیں۔ گویا انسانی زندگی میں ان گنت دائرے بنتے ہیں، جن کا فاصلہ مادی ضروریات کے مرکز سے درجہ بہ درجہ بڑھتا جاتا ہے اور اس امر کو اشتراکی بھی تسلیم کرتے ہیں کہ انسانی زندگی کے مختلف شعبوں کا تعلق معاشی مسئلے سے واسطہ در واسطہ ہوتا ہے نہ کہ براہِ راست، جیسا کہ مارکس کے بعض نام نہاد مبصروں نے انکشاف کیا ہے۔ خود اینگلز انسانی زندگی کے ایسے تصوراتی منطقوں کو تسلیم کرتا ہے جو مکاں میں اور اوپر پرواز کرتے ہیں اور جن پر معاشی مسئلے کا اثر ان گنت اور بے شمار واسطوں سے ہوتا ہوا اور ان کے اثرات کو قبول کرتا ہوا پڑتا ہے، بہرحال انسانی ذہن کے ان عوامل کے علاوہ کچھ افعال ایسے ہیں جن کا محرک تو کوئی خارجی عمل ہوتا ہے لیکن جب وہ حرکت میں آ جاتے ہیں تو اس محرک کے اثرات سے بالکل آزاد ہو جاتے ہیں، مثلاً انسان کی ضروریات اور فطرت کی مزاحمت کی کش مکش میں جہاں انسان نے تسخیرِ فطرت کے لیے سائنس کی بنیاد رکھی ہے، وہاں اس نے کائنات میں اپنے مقام کے تعین پر بھی غور کیا ہے جس سے فلسفہ عالمِ وجود میں آیا ہے لیکن جیسے ہی اس نے اپنی حدود متعین کر لیں، وہ اپنے اس خارجی محرک سے بالکل آزاد ہو گیا ہے۔ چناں چہ فلسفے کا کام تسخیرِ فطرت کرنا نہیں ہے کہ اس کے تجربات اور ان نتائج سائنس سے الگ ہیں اور انسانی ذہن کے ان تمام عوامل سے مختلف۔ لیکن انسانی فطرت کے اعلیٰ ترین رجحانات کے بہترین ترجمان وہ عوامل ہیں جو اپنے وجود کے اظہار میں بھی کسی خارجی محرک کے محتاج نہیں ہیں۔ وہ خود اپنی قوت سے حرکت کرتے ہیں اور جن کا براہِ راست اور مکمل ترین اظہار فنونِ لطیفہ میں ہوتا ہے۔

فنونِ لطیفہ کی تخلیق انسانی ذہن کا ایک ایسا عمل ہے جس کا محرک کسی مادی ضرورت کو قرار نہیں دیا جا سکتا۔ فن کار فن کی طرف اس لیے راغب نہیں ہوتا کہ اسے بھوک لگتی ہے، یا شہوت ہوتی

ہے۔ بھوک اور شہوت کی تسکین کے ذرائع اور ہیں اور اگر فن کی تخلیق کسی مادی ضرورت کی پیداوار ہوتی تو اس سے دو نتائج کا پیدا ہونا ناگزیر تھا، اوّلاً اس سے ہر فردِ بشر کا فن کار ہونا لازم آتا کہ جیسے بھوک کے وقت ہر فردِ بشر غذا کھاتا ہے، ثانیاً فن انسانی معاشرے کی اجتماعی تخلیق ہوتی۔ اور اگر فن اجتماعی ضروریات کی پیداوار ہوتا تو اس کے لیے اجتماعی قوانین کی تخلیق ناگزیر ہوتی، جس کی ایک دلیل یہ ہے کہ آج جو لوگ ادب کو اجتماعی ضروریات کی پیداوار سمجھتے ہیں وہ فطری طور پر اس کو اجتماعی قوانین کے تابع کرنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ اشتراکیوں کا سیاسی پارٹیوں کو ادبی قوانین نافذ کرنے کا حق دے دینا اس امر کی بہ خوبی وضاحت کرتا ہے۔ لیکن تاریخِ ادب میں ایسا کبھی نہیں ہوا تھا کہ رائے عامہ نے، یا اس کے انتخاب کردہ سرداروں اور رہنماؤں نے ادب کے لیے قوانین نافذ کیے ہوں، بلکہ مجھے تو یہاں تک کہنا ہے کہ عہدِ قدیم میں تو کبھی یہ تصور بھی پیدا نہیں ہوا تھا کہ ادب کسی اجتماعی ضرورت کو پورا کر سکتا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے جس کی بنا پر منو نے انسانی ہیئت اجتماعیہ کو چار طبقوں میں تقسیم کیا جن کا تعلق اجتماعی مادی ضرورتوں سے تھا لیکن اس نے شاعروں اور ادیبوں کے کسی طبقے کا ذکر نہیں کیا جو کسی اجتماعی ضرورت کو اجتماعی قوانین کے تحت پورا کرتا اور افلاطون نے بھی غالباً اسی بنیاد پر ادیبوں کے طبقے کو اپنی مثالی ریاست میں کوئی جگہ نہیں دی۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب افراد کی تخلیق ہے، جماعت کی نہیں۔ اجتماعی ضروریات ادب کی تخلیق کی محرک نہیں ہیں۔ خارجی حالات و واقعات کسی میں تخلیقی تجربے کی قوت پیدا کر سکتے ہیں نہ کسی کو فنِ لطیف کی طرف رغبت دلا سکتے ہیں۔ اقبال جو مقصدی ادب کے بہت بڑے حامیوں میں سے ہیں اور ''سازِ سخن'' کو ''ناقۂ بے زمام'' کو ''سوئے قطار'' کھینچنے کا بہانہ سمجھتے ہیں جب ''خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا'' لکھ رہے تھے تو ناقۂ بے زمام کو سوئے قطار کھینچے کا یہ مقصد ان کے پیشِ نظر نہیں تھا۔ فن کار کی فن کی طرف رغبت ہی ایک ایسا امر ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی فطرت میں کوئی خاص ایسا عنصر ہے جو دوسرے غیر فن کار افراد میں نہیں ہوتا۔ چناں چہ فن کار کا اوّلین و آخریں فرض جو اس پر اس کی اپنی فطرت کی طرف سے عائد ہوتا ہے اپنی اس خصوصیت، اس کے مقتضیات و مطالبات اور اس کی اساس کی جستجو ہے۔ فن کار اگر اپنی فطرت سے ایمان داری برتتا ہے تو اس کا اس جستجو میں محو ہو جانا ناگزیر ہے۔ چناں چہ فنونِ لطیفہ کی تاریخ میں نقاشی و موسیقی، مصوری اور ادب میرے نزدیک اسی جستجو کی مختلف منازل ہیں، جن میں ادب کو اس لحاظ سے فوقیت حاصل ہے کہ وہ اس جستجو کے حاصل کردہ تمام مسائل کو اپنی وسعت میں جگہ دے سکتا ہے یعنی ادب میں انسانی فطرت کے تمام عناصر اپنی تمام مقتضیات و مطالبات، ان کے تمام عوامل اور اس سے حاصل ہونے والے تمام تجربات نمود پذیر ہوتے ہیں۔ چناں چہ ادب کا موضوع اور تمام فنونِ لطیفہ سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ وہ انسانی فطرت کے تمام پہلوؤں کا احاطہ

کرتا ہے اور اس کے تمام رجحانات کا اظہار کرتا ہے۔

ادب میں انسانی فطرت کا اظہار تجرباتی طور پر ہوتا ہے۔ انا کے تجربات، وہ تجربات جو اس کو مادی دنیا اور اس کے مقتضیات، معاشرتی زندگی اور اس کے مطالبات، سماجی ضروریات اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل اور اس کے اپنے انفرادی مطالبات، غرض داخلیت و خارجیت کی مستقل و مسلسل کش مکش و مفاہمت، ہمت، بغاوت اور صلح میں حاصل ہوتے ہیں یہ تجربات اپنی فطرت میں غیر اخلاقی ہوتے ہیں۔ ان کا مقصد زندگی کی کسی شے کے متعلق خیر یا شر کا فتویٰ صادر کرنا نہیں ہوتا، نہ ان کا اس سے کچھ تعلق ہوتا ہے کہ انسان کی معاشرتی زندگی پر اس کا کیا اثر پڑے گا۔ جس طرح سائنس اپنے تجربات میں اس فکر سے آزاد ہے کہ اس کے انکشافات سے کسی مخصوص فکری نظام، کسی مخصوص فلسفۂ حیات اور کسی مخصوص معاشرت پر کیا اثرات مرتب ہوں گے اور وہ اچھے ہوں گے یا برے، اسی طرح ادب بھی اپنے تجربات میں مکمل آزاد ہے اس کا اس مسئلے سے کوئی تعلق نہیں ہے کہ اس کے تجربات سے سماجی اصولوں، معاشرتی قدروں اور اخلاقی مفروضوں پر کیا اثر پڑتا ہے۔ چناں چہ ادب پر سماجی ذمہ داری ان معنوں میں عائد نہیں ہوتی کہ وہ سماجی اصولوں، معاشرتی قدوں اور اخلاقی مفروضوں کی تبلیغ یا تردید یا اصلاح کرے۔ لیکن اخلاقی، سماجی اور معاشرتی اصولوں اور قدروں کے پردے الٹ کر فطرتِ انسانی سے آنکھیں چار کرنا بڑے دل گردے کا کام ہے۔ اس سے بچنے کے لیے بڑے بڑے ''انسان پرست'' سیدھی سادی نظریہ پرستی پر اتر آتے ہیں، اور شریفانہ خیالات و جذبات کی دہائی دینے لگتے ہیں۔ یہ دہائی کبھی عصمت اور منٹو پر مقدمہ چلواتی ہے اور کبھی حسن عسکری کو گالیاں کھلواتی ہے۔ خیر عام آدمیوں کا شعور اگر ادبی تجربات کی اہمیت کو نہ سمجھ سکے اور کتابیں جلانے اور ادیبوں پر مقدمہ چلانے کی فکر کرے، تو اسے معاف کیا جا سکتا ہے کہ، بقول حکیم سنائی، یہ وہ طبقہ ہے جو گوسالہ کی پرستش کرنے لگتا ہے، اور مسیح کو سولی پر چڑھا دیتا ہے۔ مگر جب ادبی جماعتوں اور ادیبوں کی طرف سے یہ آواز ــــ بلند ہونے لگیں تو یہ سمجھے بغیر چارہ نہیں کہ یا تو ادیبوں نے اپنے کسی مخصوص ذاتی جماعتی ''غیر ادبی'' مقصد پر اپنے حقیقی فرض کو قربان کر دیا ہے، یا پھر ادب میں ایسے لوگوں کا عمل دخل شروع ہو گیا ہے جن کی کوششیں انجمن کا راگ الاپنے کی صورت میں منتج ہوتی ہیں۔ بہر حال ادب کے لیے یہ دونوں صورتیں خطرناک بلکہ موت کا پیغام ہیں اور زندگی آمیز اور زندگی آموز ادب کا فرض ہے۔ اس کے خلاف پوری قوت سے جہاد کرے۔ پاکستان میں بعض بزعم خود مصلحین ادب افراد نے صالح ادب کے نام پر ایک ہنگامہ مچا رکھا ہے۔ یہ نام نہاد مصلحینِ ادب یہ نہیں جانتے کہ ادب تو ادب خود قرآن حکیم کے متعلق اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ:

''یضل بہٖ کثیراً و یہدی بہٖ کثیرا و یضل بہٖ الا الفاسقین''

کہ "یہ (قرآن حکیم) بہت سوں کو گم راہ بھی کرتا ہے۔ اور بہت سوں کو راہ راست پر بھی لاتا ہے اور گم راہ تو صرف انھیں کو کرتا ہے جو خود فاسق ہوتے ہیں"........... بعینہ یہی حالت ادب کی ہے، ادب، قرآن کی زبان میں "فاسقوں" اور ادبی زبان میں "جاہلوں" کے لیے تخلیق نہیں کیا جاتا۔ چناں چہ اس خیال سے کہ عام آدمیوں پر اس کا اثر گم راہ کن ہوسکتا ہے، کوئی ادیب اپنے فرض سے غافل نہیں رہ سکتا۔ شریفانہ خیالات و جذبات کی اہمیت تسلیم، کہ عام زندگی بدمعاش سے بدمعاش شخص کو تھوڑا بہت شریف بنا کر چھوڑتی ہے مگر ان خیالات و جذبات کی پرستش، واعظوں اور سماجی مصلحوں کو پیدا کرسکتی ہے، ادیب کو نہیں۔ وہ شخص جو شریفانہ خیالات و جذبات کے واویلے سے خوف زدہ ہو جائے، ان پر عمل جراحی کر کے، فطرت انسانی کے بنیادی مطالبوں کو کیا سمجھ سکتا ہے؟۔ لیکن اس کا مفہوم یہ نہیں ہے کہ میں ادبی تجربات میں سماجی اقدار کا قائل نہیں ہوں، بلکہ میرے نزدیک تو سماجی اقدار خود ان تجربات کی بنیادوں پر قائم ہوتی ہیں۔ جب تک انسانی فطرت کے تقاضوں کو نہ سمجھا جائے اور مختلف سماجی اور معاشرتی حالات سے انسانی فطرت پر مرتب ہونے والے اثرات کا جائزہ نہ لیا جائے، اس وقت تک کسی معاشرے میں بھی کسی سماجی قدر کا قائم ہونا ناممکن ہے اور ادب یہی فرض انجام دیتا ہے۔ سماجی نقطۂ نظر سے ادب کی اہمیت یہی ہے کہ وہ بقول برگساں مخصوص معاشرتی ضرورتوں کی بنیاد پر، انسانی فطرت پر جو ایک "خارجی چھلکا" عالمِ وجود میں آیا ہے اور جسے عام آدمی کا شعور اصل سمجھتا ہے، اسے توڑ کر فطرتِ انسانی کے "اندرون" میں جھانک کر دیکھتا ہے۔ ادب کا کام انسانی فطرت کے بنیادی مطالبوں اور اس کے تجربوں کا اظہار کرنا ہے۔ ان تجربات سے فائدہ اٹھانا دوستوں کا کام ہے۔

پھر فطرتِ انسانی کی اعلیٰ ترین تحریکات تو سماجی اقدار میں محدود بھی نہیں ہیں، مثلاً شعور کی وہ پیغمبرانہ حالت جو ایک آن کے لیے، انسان کو اپنے غیر زمانی و غیر مکانی ہونے کا احساس دلاتی ہے، یا مثلاً وہ گریز پا لمحہ جب انسان اپنے کو کائنات کی تمام وسعتوں، گہرائیوں اور پہنائیوں پر چھایا ہوا محسوس کرتا ہے، یا وہ جمالیاتی احساس جو کبھی "چمن کو کلیجے میں اٹھا کر رکھ لیتا ہے" اور کبھی "نکہت گل سے بھی تھرا جاتا ہے"...... یا وہ لمحاتی کیفیت جب "مغنی آتش نفس کی صدا" "جلوۂ برق فنا" معلوم ہوتی ہے...... یہ نرم و نازک، لطیف، سبک، گریز پا لیکن بے بہا محسوسات، جو پتھروں کے زمانے سے لے کر ایٹم بم کے زمانے تک کی جدوجہد کا حاصل ہیں، اس جدوجہد کا جو انسان اپنے شعور، اپنے جذبات و محسوسات کو نکھارنے، اپنی فطرت کی بلندیوں، پہنائیوں اور گہرائیوں کو پالینے کی خواہش میں کرتا رہا ہے۔ ادب ان بجلی کی طرح چمک کر غائب ہوجانے والے محسوسات کو گرفت میں لاتا ہے، ظاہر ہے کہ یہاں سماجی ذمہ داری و غیر ذمہ داری کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ادب کی اجتماعی مفاد پرستی، اور اس نام نہاد سماجی ذمہ داری سے انکار کرنے کے بعد، میں ایک قدم اور آگے بڑھ کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ چوں کہ ادب کے

محرکات، اجتماعی مطالبات اور سماجی زندگی کی ضرورت نہیں ہیں۔ اور چوں کہ ادب کا کام صرف انسانی فطرت کے ان گنت و بے شمار پہلوؤں کو بے نقاب کرنا ہے اور چوں کہ ادب کے علاوہ انسانی فطرت اتنے ہمہ گیر پیمانے پر کہیں اور نمودار نہیں ہوتی، اس لیے ادب اپنا مقصد آپ ہے۔ یعنی انسانی فطرت کے تمام عناصر، ان کے تمام مقتضیات و مطالبات اور اس کے بے شمار عوامل کا مکمل اظہار!!

ادب، اس کی ماہیئت اور اس کی پیدائش کے محرکات اور ان محرکات مقتضیات و مطالبات اور ان کے ان گنت عوامل کے یقین کی کوشش میں ہم ادبی اقدار کے مسئلے سے دو چار ہوتے ہیں۔ یہ اقدار ادبی تجربات کے بطن سے جنم لیتی ہیں، اور چوں کہ ادبی تجربات کسی بندھے ٹکے اصول پر نہیں ہوتے بلکہ ان کا منبع فطرت انسانی کی بے شمار تحریکات ہوتی ہیں، اس لیے ادبی اقدار میں بھی توسیع و اضافہ ممکن ہے ـــ صرف توسیع و اضافہ۔ کوئی ادبی قدر، دوسری اقدار کی تردید اور تنسیخ کر کے قائم نہیں رہ سکتی۔ انسانی فطرت، اپنے کسی رجحان، کسی تحریک، کسی تجربے کی تردید نہیں کرتی، پھر ان کی بنیادوں پر قائم ہونے والی قدریں ایک دوسرے کی تردید یا تنسیخ کیسے کر سکتی ہیں۔ چناں چہ اس مسئلے کی مدد سے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ کسی قدر کے واقعی ادبی ہونے کا ثبوت یہ ہو سکتا ہے کہ وہ اور دوسری اقدار ادب کی تردید یا ان میں ترمیم و تنسیخ نہ کرتی ہو۔ اس نتیجے کی اہمیت یہ ہے کہ ہم ادب میں غیر ادبی اقدار کے داخلے کو دیکھ سکتے ہیں، خواہ وہ کتنے ہی دبے پاؤں اور محتاط طریق پر ادب میں کیوں نہ داخل ہوں۔ بہر حال اس وقت ادب میں غیر ادبی اقدار کے داخلے پر کوئی بحث مقصود نہیں ہے۔ اس لیے میں صرف مختلف اقدار کی پیدائش اور ان کی حدود متعین کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

زندگی کی متحرک و متغیر قوت جب عالمِ حیوانیت سے آگے بڑھ کر عالم انسانیت میں داخل ہوتی ہے تو عالم حیوانیت میں پائی جانے والی صفات میں کچھ ایسی صفات کا اضافہ کرتی ہے، جن کو عالمِ حیوانیت اور عالمِ انسانیت کے درمیان خط فاصل قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ خطوط فاصل جماداتی زندگی نباتاتی زندگی، حیواناتی زندگی اور انسانی زندگی کے درمیان بہت نمایاں طور پر دیکھے جا سکتے ہیں، مثلاً نباتاتی زندگی کو جو چیز جماداتی زندگی سے الگ تھلگ کرتی ہے وہ اس کی نشوونما کی قوت ہے۔ یہ علیحدگی اور ممیز کرنے والی صفات ظاہری بھی ہوتی ہیں اور باطنی بھی مطلاً نشوونما کی اندرونی قوت کے علاوہ نباتات اور جمادات میں ظاہری اختلاف بھی ہے۔ چناں چہ عالم انسانیت بھی ظاہری اور باطنی طور پر عالمِ حیوانیت سے ممیز ہے۔ عالم انسانیت اور عالمِ حیوانیت کو ممیز کرنے والی باطنی خصوصیات، انسانی فطرت کے وہ عناصر ہیں جو حیوانوں میں نہیں پائے جاتے اور جنھیں میں نے انسانی فطرت کے غیر حیوانی عناصر کہا ہے، مثلاً جمالیاتی ذوق، تنظیم و ترتیب کا شعور، سوچنے اور نتائج اخذ کرنے اور ان نتائج سے کلیے بنانے کی قوت، اپنی ذات کا شعور، اس کے مقتضیات و مطالبات کا علم وغیرہ

وغیرہ۔فنون لطیفہ ان غیر حیوانی عناصر میں سے بعض کی پیداوار ہیں اور یہ عناصر جیسے جیسے اپنے کو زیادہ نمایاں کرتے جاتے ہیں، ویسے ویسے انسانی زندگی زیادہ ارتقا پذیر ہوتی جاتی ہے۔فن کار کا وجود انسانی زندگی کے ارتقا کا ایک مظہر ہے۔ یہ وجود اپنی ذات اور اس کی تحریکات و رجحانات اور ان کے مقتضیات و مطالبات کا شعور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اس سلسلے میں وہ اپنی وساطت سے انسانی فطرت کا ادراک کرتا ہے۔ یہ ادراک جب اپنا اظہار الفاظ میں کرتا ہے تو ادب بن جاتا ہے۔ لیکن الفاظ اور زبان انسان کا سماجی اوزار تھے جس کو اس کی سماجی ضروریات نے جنم دیا ہے اور سماجی زندگی کی ضروریات تمام انسانی فطرت کا احاطہ نہیں کرتیں، اسی لیے غالباً ادب میں سب سے پہلے جس چیز کی بنیاد پڑی وہ مخصوص الفاظ کو مخصوص طریقے پر استعمال کرنا تھا، تاکہ الفاظ میں ادا ہونے کے باعث ادب کو جو پابندیاں قبول کرنی پڑی ہیں، ان کی حدود میں رہتے ہوئے زیادہ سے زیادہ انسانی فطرت کے تمام رجحانات کا احاطہ کیا جاسکے۔ اسی چیز نے ادب کی زبان، فلسفے کی زبان، سائنس کی زبان اور روزمرہ کی زبان اور اسلوب میں فرق پیدا کیا۔ ادب میں الفاظ کی حیثیت زیادہ تر علامتی اور اشاراتی ہوتی ہے یعنی الفاظ اپنی جگہ پر رہتے ہوئے بہت دور تک اپنی چھوٹ ڈالتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں سائنس کی زبان کا ہر لفظ جامد اور سکڑا ہوا ہوتا ہے۔ بہر حال جب ادب کی زبان پیدا ہوگئی تو ادب میں انسانی فطرت کے غیر حیوانی رجحانات، وہ رجحانات جن کا تعلق سماجی ضروریات سے بہت کم ہے، امکانی وضاحت کے ساتھ نمودار ہونے لگے، مثلاً جمالیاتی شعور نے ادب میں بھی حسین سے حسین اقدار اور مترنم سے مترنم تر الفاظ کا انتخاب کیا۔ اور اس سے ایک قدر تخلیقِ حسن کی پیدائش عمل میں آئی لیکن حسن کے متعلق انسانی انا کے تجربات مختلف تھے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ایک سے زیادہ تھے۔ اس چیز نے حسن کے ظاہری اور معنوی پہلوؤں کی تخصیص کی۔ اس سے جمالیاتی احساس کے اظہار میں بھی فرق پڑا۔ مثلاً فانی کی زبان اور خیام کی زبان کا فرق۔

جمالیاتی شعور کے علاوہ ادیب نے اپنی ذات کی وساطت سے، انسان کے سماجی تنظیم و ترتیب کے شعور کو بھی سمجھا۔ اور اس شعور کی بنیاد پر قائم ہونے والی معاشرتی اقدار کا ادراک کیا۔ ان کی بنا پر ادب میں ''تخلیقِ خیر'' کی قدر پیدا ہوئی لیکن خیر کے متعلق، انسانی فطرت کے تجربات سے یہ بھی ظاہر ہوا کہ انسان نے سماجی اقدار کی تخلیق تو کر دی ہے لیکن ان کے انفرادی مطالبات اور ان اقدار میں ہمیشہ جنگ ہوتی رہتی ہے۔ اس مسئلے نے ''انفرادیت'' اور'' اجتماعیت'' کی طرف توجہ مبذول کرائی۔ انفرادیت اور اجتماعیت کی کش مکش میں یہ بھی ظاہر ہوا کہ اس سے انفرادی زندگی میں شکستگی، مایوسی، اور مسرت پیدا ہوتی ہے۔ اور یہ چیز ادب میں یاسیت، درد، سوز و گداز اور'' ہمارے بہترین نغمے وہی ہیں جو درد انگیز ہیں'' کی صورت اختیار کرگئی، لیکن سماجی زندگی میں انا کے تجربات

صرف شکستگی اور مایوسی ہی نہیں تھے۔ بعض شخصیتوں نے سازگار ماحول پا کر اپنی فطرت کے انفرادی مطالبات کی تسکین بھی کی اور یہ شخصیتیں، ادب کو ''نشاط'' اور ''رجائیت'' دے گئیں۔ انفرادیت اور اجتماعیت کی اسی کش مکش میں، فرد کے محسوسات نے ادب میں داخلیت اور اس کی ضد خارجیت کی تخلیق کی اور یہی کش مکش ''ادب انسانیت کی خام کاریوں کو بے نقاب کرتا ہے'' کا خیال پیدا کر گئی۔ پھر خارجیت کی مختلف صورتوں کا شعور حاصل ہوا تو اجتماعی مسائل، ماحول، فطرت کی عکاسی بھی ادب میں جگہ پا گئی۔ اجتماعی مسائل کے ادراک وشعور سے ادب میں تفسیرِ حیات وتنقیدِ حیات کی قدریں پیدا ہوئیں۔ اور ماحول وفطرت کی جوں کی توں عکاسی سے ادب کو ''حقیقت پسندی'' کی قدر مل گئی۔

لیکن دراصل قنوطیت و رجائیت، خارجیت و داخلیت، تصوریت و حقیقت پسندی، یہ سب ادب کی حدود میں نظریے اور کلیے نہیں ہیں، یہ صرف مختلف مزاج ہیں جو اپنے اپنے تجربوں کے ساتھ ادب میں نمود کرتے ہیں۔ ادب میں خیال یا نظریہ یا کلیہ کوئی چیز نہیں ہے، البتہ کسی خیال یا نظریے کے متعلق ادیب یا شعر کے احساسات ضرور ہوتے ہیں۔ اور ان کی ادب میں جگہ ہے، جب ہم کسی ادبی تجربے میں کسی خیال یا نظریے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو اس کا مقصود صرف یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے احساسات سے ہم نے یہ خیال اخذ کیا ہے۔ ادبی اقدار اسی اخذ کرنے کے عمل سے قائم ہوتی ہیں۔ چناں چہ ان کو ہم کسی خارجی، فلسفیانہ، مذہبی اور سماجی نظریے سے متعلق کر کے، ادب پر کسی نظریے یا خیال کی پابندی کا حکم نہیں لگا سکتے —— ادب کا کام انسانی فطرت کے تمام عناصر، ان کے مقتضیات ومطالبات اور رجحانات، انا کے تجربات، ان تجربات کے ردِعمل، سماجی ضروریات، عام انسانی تعلقات اور ان سے پیدا ہونے والی اقدار، ان اقدرا سے منسلکہ جذبات، اور انسان کے انفرادی مطالبات کی کش مکش ومفاہمت، اور انسانی فطرت کے نازک سے نازک محسوسات کی مکمل ترجمانی و اظہار ہے۔ اور ادب اس کام کے علاوہ اور کسی کام کو انجام نہیں دے سکتا۔ چناں چہ بعض ادبی اقدار کے سماجی اور معاشرتی اقدار پر اثر انداز ہونے، یا ان سے مماثلت رکھنے کی بنیاد پر ادب کے ''فرائض'' تخلیق کرنے کی خوش فہمی میں مبتلا نہیں ہونا چاہیے۔

ادبی اقدار، —— ادب کی ماہیت، اس کی عظمت و رفعت، اور اس کے تجربات کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش ضرور ہیں۔ اس پر کوئی قطعی اور آخری حکم نہیں ہیں۔ یہ کسی چھوٹے ادب کو عظیم ادب بنانے کا نسخہ نہیں ہیں۔ ان کا کام یہ بھی نہیں ہے کہ کسی ادیب کو عظیم ادب کا خالق بننے میں مدد دیں کہ ان اقدار کا مطالبہ ادیب سے اپنی بساط سے بڑھ کر، کوئی کام کرنا نہیں ہے بلکہ اپنی بساط بھر اپنی شخصیت کی صلاحیتوں کا اندازہ کر کے اس کے تجربات اس کی اندرونی فضا میں تیرتے ہوئے احساسات، اور اس کی گہرائیوں میں پوشیدہ جذبات کا ادراک کرنا اور ان کو اپنی گرفت میں

لانا، اور ان کا اپنے امکان بھر اظہار کر دینا ہے۔ چناں چہ ادبی اقدار ادیب کے قد و قامت کو ناپتی ضرور ہیں، قد بڑھانے کی ترکیب نہیں بتاتیں۔ ادب میں دوسروں کے تجربات کے بل بوتے پر، خیالات و نظریات کے طرۂ پُر پیچ و خم سے ''دراز قامتی'' کا دھوکا نہیں دیا جاسکتا۔ اردو ادب میں ادبی اقدار کے سہارے اپنی شخصیت کو حسین بنا کر دکھانے کی ناکام کوشش کی دو مثالیں نیاز فتح پوری اور ابوالکلام آزاد ہیں۔ ادب کی جمالیاتی اقدار کی مقبولیت، اور ان کے حسن سے مرعوب ہوکر، ان دونوں حضرات نے اپنے جمالیاتی ذوق اپنے ''احساسِ حسن'' کی قوت کی جو نمود کرنی چاہی اس نے ان کی شخصیت کے (کم از کم) جمالیاتی پہلو کی سطحیت کو نمایاں کر دیا۔ ادب اپنے خالق کی شخصیت کی کم زوریوں کی غمازی کتنے عجیب طریقے پر کر دیتا ہے، اسے دیکھنا ہو تو اردو ادب کے ان دو ناکام جمال پرستوں کی تحریروں کا مطالعہ کیجیے۔

ادب میں جو چیز ان ناکام کوششوں کو جنم دیتی ہے، اس کو عام زندگی میں بھی بہت آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ عام زندگی کے تعلقات میں ہم ایسے انسانوں سے روشناس تو ہوتے ہی ہیں جو اپنی شخصیت کو اتنی حسین اور اتنی بڑی دکھانے کی کوشش کرتے ہیں جتنی کہ نہیں ہوتی۔ وہ لوگ جن کے متعلق ہم جانتے ہیں کہ ان میں سیکڑوں خامیاں اور کوتاہیاں ہیں، جب اپنے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ان خامیوں اور کوتاہوں کو چھپاتے ہیں۔ آدمی بڑا ریاکار ہوتا ہے۔ یہ ایک بہت عام سی بات ہے۔ چناں چہ یہی ریاکاری ادب میں بھی ظاہری ٹیپ ٹاپ کے بل بوتے پر دھوکا دینا چاہتی ہے۔ مگر ادب میں یہ ریاکاری چل نہیں سکتی۔ ادب میں کوئی شخصیت اپنے قاری کو دھوکا نہیں دے سکتی۔ وہ جتنا جتنا اپنی حقیقی شخصیت کو چھپا کر اپنی مصنوعی اور ظاہری شخصیت کو دکھانا چاہے گی، اتنا ہی ادب اس کی اصلی شخصیت کو بے نقاب کرتا جائے گا۔ چناں چہ ان اقدار کے بیان سے جو عظیم ادب پاروں کی صفات ہیں، کسی کو اس غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہونا چاہیے کہ ہر ادیب، ان اقدار کے علم سے عظیم ادب پیدا کرسکتا ہے۔ بہر حال میں یہ کہہ رہا تھا کہ اگر ادبی اقدار کے ڈانڈے، سماجی اور معاشرتی اصولوں اور اخلاقی مفروضوں سے مل جائیں یعنی کسی ادبی تجربے سے سماج کو کوئی فائدہ پہنچ جاتے، یا پہنچنے کا امکان نظر آئے، تو اسے ادب کے فرائض میں شامل نہیں سمجھنا چاہیے جیسا کہ عظیم ادب پاروں میں، ان کے عہد کے معاشرتی حالات کا عکس اور ان کے متعلق ادیبوں اور فن کاروں کے ذہنی و جذباتی ردِ عمل کا سہارا لے کر یار لوگوں نے ادب کے لیے کچھ فرائض گھڑ لیے ہیں کہ جو ادب انھیں پورا نہ کرے وہ ادب نہیں ہے۔ اور اگر از راہِ عنایت اسے ادب میں شامل بھی کر لیا جائے تو اسے فراری اور غیر ''مفید'' ادب تو ضرور کہہ دینا چاہیے تاکہ ادبی گم راہی نہ پھیلے —— ادیب پر کوئی فرض خارج سے تو عائد نہیں ہوسکتا۔ اس پر تو صرف ایک فرض اس کی اپنی روح کی طرف سے عائد ہوتا ہے، اپنی

شخصیت، اس کی انفرادیت، اور اس کے مقتضیات و مطالبات اور ان کی اساس کی جستجو۔

تخلیقِ حسن، تخلیقِ خیر، استعجاب و تحیر، سکون و اضطراب، جمالیاتی تسکین و اظہارِ شخصیت، تفسیرِ حیات و تنقیدِ حیات، داخلیت و خارجیت، سوز و گداز، نشاط و رجائیت غرض یہ تمام الفاظ و اصطلاحات جن کو ہم ادب میں بار بار استعمال کرتے ہیں، مختلف شخصیتوں کے ان کے اپنی روح کی طرف سے عائد کردہ ''جستجو'' کے حاصل طور پر ہمیں ملی ہیں۔ ہم نے انھیں ادب کے مختلف، ان گنت اور بے شمار تجربوں سے اخذ کیا ہے۔ ان کی الگ الگ اہمیتیں ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کو دوسرے پر مسلط نہیں کیا جاسکتا ہے۔ غلطی دراصل اسی وقت جنم لیتی ہے، جب جمالیات پرست، صرف و محض جمالیاتی حسن کو ادب کا معیار بنا دینا چاہتے ہیں، یا تخلیقِ خیر کے داعی ادب کو صرف و محض خیر و شر کا گورکھ دھندا سمجھنے لگتے ہیں۔ ادب میں حسن، خیر اور حقیقت سب کچھ ہیں، لیکن ادب بہ حیثیتِ مجموعی صرف حسن، صرف خیر صرف حقیقت نہیں ہے۔ شیفتہ نے نظیر کو نظر انداز کیا تو نظیر کا کیا بگڑا، البتہ شیفتہ کی ناقدانہ شخصیت ضرور سکڑ گئی۔ اسی طرح غزل کی عظمت، قوت اور حسن کا اعتراف نہ کرنے سے غزل کی قوت، حسن اور عظمت پر تو کیا حرف آسکا۔ البتہ مخالفینِ غزل اپنی بے تہی اور سطحیت کا ضرور اعلان کر گئے۔ چناں چہ کسی ایک ادبی قدر کی لاٹھی سے سارے ادب کو نہیں ہنکایا جاسکتا۔ اور وہ لوگ جو مخصوص گنی چنی ادبی اقدار پر ادب کو ناپنے کی کوشش کرتے ہیں اور جو ادبی تجربہ ان کی بنائی ہوئی کسوٹی پر پورا نہیں اترتا، اس پر غیر ادبی ہونے کا فتویٰ صادر کرتے ہیں، بقول حسن عسکری، اس درزی کی حماقت دہراتے ہیں، جو ایک کوٹ کو تمام انسانوں پر فٹ کردینے کی کوشش کرے، اور جس کے وہ کوٹ فٹ نہ آئے، اس کے انسان ہونے ہی سے انکار کردے۔ البتہ تنقید کو اس امر کا فیصلہ ضرور کرنا پڑتا ہے کہ جس چیز کو ادب یا فن کہہ کر پیش کیا جارہا ہے آیا بنیادی اعتبار سے اس کا تعلق ان تحریکات اور رجحانات سے ہے بھی جنھوں نے فنونِ لطیفہ کی تخلیق کی ہے۔

عورت اور روٹی کے حصول کی خواہش کے بل بوتے پر ادب نہیں پیدا کیا جاسکتا، خواہ اس کے لیے کیسا ہی خوب صورت ادبی اسلوب کیوں نہ اختیار کیا جائے، تاوقتے کہ وہ فن کاروں کی اس جستجو سے متعلق نہ جس کا تذکرہ میں کرچکا ہوں۔ چناں چہ میرے نزدیک ادب اور صحافت میں ایک ناقابلِ عبور خلیج حائل ہے۔ کوئی صحافتی موضوع خواہ وہ کتنے ہی ادبی اسلوب میں کیوں نہ ادا کیا گیا ہو، ادب نہیں بن سکتا۔ اس لیے کہ صحافت فطرتِ انسانی کے کسی بنیادی رجحان کی براہِ راست پیداوار نہیں، بلکہ اس کی خالق چند سیاسی ضرورتیں ہیں۔ ادب صحافت کی طرح معاشی و سیاسی ضروریات کی تخلیق نہیں ہے۔ چناں چہ پارٹی پروگرام پر لکھی ہوئی نظموں اور حکومت کی پالیسی اور اس کی مصلحتوں اور ضرورتوں پر لکھے ہوئے افسانوں (خواہ وہ حکومت اشتراکی حکومت ہی کیوں نہ ہو، جس کی حمایت

کرنا ہر سرمایہ دار دشمن اور انسانیت دوست شخص کا فرض ہے ) کو ادب کہنے کے لیے کوئی وجہِ جواز نہیں ہے۔ خواہ یہ نظمیں اور افسانے اسلوب کے لحاظ سے ادبی ہونے کا دھوکا دیں اور خواہ ان میں متاثر کرنے اور جذبہ پیدا کرنے کی قوت بھی ہو۔

ادب صرف متاثر کرنے یا جذبہ پیدا کرنے والے الفاظ کا نام نہیں ہے۔ تاثیر ایک ادبی خصوصیت ہے، لیکن صرف ادبی خصوصیت نہیں۔ یوں تو پولیس کانسٹیبل کی گالی بھی مزدور کے دل میں غصے کے جذبات بھڑکا سکتی ہیں، جس میں بہت بڑا ہاتھ ماحول اور اس کی ضروریات کا ہوتا ہے۔ ممکن ہے جب مزدور ہڑتال کر رہے ہوں اس وقت ایک عامیانہ نظم جس میں ان ہڑتالیوں کے جذبات کی تائید موجود ہو، ان کے جوش کو اور زیادہ بھڑکا دے لیکن اس سے اس کی ادبی حیثیت متعین نہیں ہو سکے گی۔ یہ صرف و محض 'تاثیر' کی بنیاد پر ادب کے متعلق کچھ کہنے کی بات بہت سی گم راہیوں کو پیدا کر چکی ہے، اس گمراہی کا نتیجہ یہ خیال ہے کہ اگر، پارٹی پروگرام کو بھی ایسے اسلوب میں نظم کر دیا جائے کہ اس میں تاثر پیدا ہو جائے تو وہ نظم، ادب کا درجہ حاصل کر لے گی۔ مقصدی ادب کی تمام بنیاد اسی تاثر کے مفروضے پر قائم ہے کہ اگر کوئی نظم یا افسانہ مقصد کے حصول کے جذبات پیدا کر دے تو ''ادب'' میں اپنی جگہ پیدا کر لے گا، چناں چہ سردار جعفری کا ترقی پسند شعرا کی مقبولیت پر یہ بیان کہ'' وہ اس دور کی بیدار انسانیت کے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ یہ شاعر ہر مشاعرے پر چھا جاتے ہیں۔ کیوں کہ عام سننے والے ان کے شعروں میں اپنے خون کی گردش محسوس کرتے ہیں۔'' ادب کے لیے قطعی گم راہ کن ہے۔ یہ گم راہی چند غیر ادبی مقاصد کی غلامی کی پیدا کردہ ہے۔ اس غلامی کا نتیجہ، ادب اور فن کی موت اور بالآخر تہذیب و کلچر کی تباہی ہے۔

ادب کی ماہیت —— اور ان گنت ادب پاروں کی عظمت، حسن اور قوت کے شعور سے قائم ہونے والی ادبی اقدار کی تشریح و تفصیل میں میری کم علمی نے ہزاروں ٹھوکریں کھائی ہوں گی۔ لیکن میں محض اپنی جہالت کے بل بوتے پر ان کے متعلق سب کچھ بہت وثوق سے کہہ گیا ہوں اور اس پر شرمندہ ہونے کے لیے بھی قطعی تیار نہیں ہوں کہ اپنی ذات سے حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کرنے کا مطالبہ اور چیز ہے، اور اس کوشش کے حاصل کردہ نتائج پر صداقت یا کاملیت کا حکم لگانا اور بات۔ میں اپنی ذات سے حقیقت تک پہنچنے کا مطالبہ تو کرتا ہوں لیکن میں نے اس کے نتائج پر کوئی حکم نہیں لگایا ہے —— اور یہی حال میرے نزدیک ان ادبی اقدار کا بھی ہے جن کی طرف غالب اشارہ کرتا ہے:

ہر چہ آرد عجم از خسروِ شیریں شنوید
ہر چہ گوید عرب از وامق و عذرا بیند

○

# محمد حسن عسکری کی خاکہ نگاری

عسکری صاحب کو پوری طرح سمجھنا ہو تو ان کے یہ خاکے پڑھنے بھی ضروری ہیں۔ یعنی بطور ایک ناکام تجربے کے۔ عسکری صاحب ادیب کی حیثیت سے کتنے بڑے ہیں، اس کا ڈھونڈورا پیٹتے میری ساری عمر گزری ہے لیکن عسکری صاحب کے خاکے تو مجھے بھی کم زور لگے۔ حالاں کہ یہ خاکے میں نے ہی فرمائش کر کے ان سے لکھوائے تھے بلکہ انھیں مجبور کیا تھا۔ خود عسکری صاحب کو بھی احساس تھا کہ یہ کام ان کے لیے سخت ہے۔ چناں چہ جتنی معذرتیں انھوں نے ان خاکوں کے بارے میں کی ہیں، اپنی کسی تحریر کے بارے میں نہیں کیں۔ کبھی کہتے کیا لکھوں، میری کسی سے ملاقات ہی نہیں ہے۔ کبھی کہتے کہ تم شرطیں ایسی لگاتے ہو کہ میرے لیے لکھنا اور مشکل ہو جاتا ہے۔ بہر حال عسکری، عسکری تھے۔ اور عسکری جیسے لوگوں کی ناکامی کو سمجھنا بھی ایک کام ہے۔ ایک ایسا کام جس کے بغیر ان کی کامیابی کو سمجھنا بھی مشکل بن جاتا ہے۔

خاکہ نگاری میں عسکری صاحب کی ناکامی ان کی شخصیت کے ایک گہرے المیے سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ جذبات کے اظہار سے ڈرتے تھے بلکہ شاید یہ ماننا بھی ناپسند کرتے تھے کہ ان میں جذبات جیسی کوئی چیز موجود ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ان میں جذبات موجود نہیں تھے بلکہ اس کے برعکس یہ کہتا ہوں جیسے جذبات عسکری میں موجود تھے ویسے شاید ہی کسی ادیب میں ہوں۔ مگر وہ ان جذبات کے اظہار کو عامیانہ بات سمجھتے تھے۔ وہ انھیں ایسے چھپاتے تھے جسے لوگ اپنی کم زوریوں کو چھپاتے ہیں ایک ایسے سپاہی کی طرح جو زخموں سے چور ہو مگر اپنے زخم کسی کو دکھانا نہ چاہتا ہو، اور اسی لیے اپنی زرہ نہ اتارے۔ عسکری صاحب کی پوری زندگی ہی زرہ پوشی میں گزر گئی۔ وہ اتنے خود دار تھے

کہ کسی کے آگے اپنے زخموں کا اظہار تو بڑی بات ہے، تنہائی میں بھی کراہنا نہیں چاہتے تھے۔ جذبات کے ذریعے ہم خود کو دوسروں کے سامنے برہنہ کر دیتے ہیں۔ دوسروں کو اپنی کم زوری میں شریک کر لیتے ہیں۔ دوسروں کے سامنے خود کو اس طرح کھول دیتے ہیں کہ وہ چاہیں تو ہمارے زخموں پر مرہم رکھ دیں اور چاہیں تو اور زخم لگا دیں۔ جذبات کے معنی ہیں دوسروں کو اپنے اندر دخیل ہونے کا موقع دینا اور خود دوسروں کے اندر دخیل ہونا۔ عسکری صاحب ان دونوں چیزوں سے بچنا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ غالب کی طرح اپنی حقیقت آپ بن جائیں:

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آ گہی گر نہیں غفلت ہی سہی

لیکن اپنی اس کوشش میں وہ غالب سے آگے نکل گئے تھے۔ غالب کو ''دوسروں'' کا اتنا احساس کبھی نہیں ہوسکا جتنا عسکری کو تھا۔ عسکری دوسروں سے اتنا کٹے تھے کہ دوسروں سے رشتہ جوڑنا ان کا سب سے بڑا روحانی مسئلہ بن گیا تھا۔ یہی ان کی میر پرستی کا راز تھا۔ تعلق کی نفی کرتے کرتے وہ تعلق کی پکار بن گئے تھے۔ بیگانگی کی راہ پر چلتے چلتے اس منزل پر پہنچ گئے تھے جہاں درد آشنائی زندگی کا سرمایہ بن جاتی ہے لیکن وہ اپنی زندگی میں ''جڑنے'' کی بجائے ''بچنے'' کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ اور اس کی انھیں بہت بڑی قیمت دینی پڑی۔ اس کی وجہ سے دوسروں کو بھی ان سے ''جڑنے'' میں بہت دقت پیش آتی تھی۔ جس طرح عسکری صاحب دوسروں کے سامنے کھلنا نہیں چاہتے تھے، اسی طرح دوسرے بھی ان کے سامنے آ کر خود کو چھپانے لگتے تھے۔ عسکری صاحب نے جو راستہ دوسروں کے لیے بند کیا تھا دوسرے بھی ان کے لیے وہ راستہ بند کر دیتے تھے۔ چناں چہ عسکری صاحب کو کبھی منٹو سے یہ شکایت ہوتی ہے کہ وہ انھیں ''احترام'' کے پردے میں خود سے دور رکھتا ہے، اور کبھی عصمت سے یہ شکایت ہوتی ہے کہ وہ ''بزرگ'' بن کر ستا جاتی ہیں۔ حالاں کہ عصمت ہی کا خاکہ ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ عصمت جب بزرگی سے نیچے اتر کر عسکری سے رشتہ جوڑنا چاہتی ہیں تو عسکری ''جی ہاں'' کہہ کر اس کا امکان ختم کر دیتے ہیں۔ عسکری کی ''جی ہاں'' ہم جیسوں کی ''جی نہیں'' سے بہت زیادہ ہول ناک ہے۔

عسکری صاحب ''جی ہاں'' کہتے تھے اور مطلب ''جی نہیں'' ہوتا تھا۔ لیکن خاکہ نگاری کا فن ''جی ہاں'' کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔ خاکہ نگار جب ''جی ہاں'' کہتا ہے تو جس کا خاکہ لکھنا ہے اس سے اپنے تعلق کا اثبات کرتا ہے۔ یہ تعلق مثبت بھی ہوسکتا ہے اور منفی بھی۔ محبت اور نفرت تعلق ہی کی دو صورتیں ہیں۔ خاکہ نگار ان کے بغیر اپنے فن کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اسے سب سے پہلے یہ ماننا پڑتا ہے کہ وہ جس کا خاکہ لکھ رہا ہے، اسے محبت یا نفرت کے قابل سمجھتا ہے۔ یعنی اس بات کو تسلیم کرتا

ہے کہ اس نے اس کے وجود کو گہرائی میں متاثر کیا ہے۔ اپنے وجود کی گہرائیوں میں یہ سچا تعلق پیدا کرنا ایک انتہائی دشوار کام ہے۔ خاکہ نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس کارِ دشوار کو آسان بنائے۔ عسکری کے لیے خاکہ نگاری اس لیے ممکن نہیں تھی کہ اوّل تو وہ تعلق پیدا کرنے سے ڈرتے تھے۔ دوسرے تعلق پیدا ہو جاتا تھا تو اس کے اظہار سے خوف کھاتے تھے کیوں کہ ہر تعلق بہر حال ایک رسک ہے، عسکری یہ رسک لینے سے گھبراتے تھے۔ تاہم جب ان کے اندر کا فن کار جاگتا ہے تو وہ تعلق کی ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتے ہیں جس کا آپ خواب بھی نہیں دیکھ سکتے۔ یہ تعلق ہی منٹو جیسا خاکہ لکھواتا ہے۔

جذبات کی طرف عسکری صاحب کا جو رویہ ہے، اس کی شخصی وجوہات جو کچھ بھی ہوں لیکن اس کا کچھ تعلق ہمارے ماحول سے بھی ہے۔ عسکری اپنی بے پناہ بصیرت کی بنا پر جانتے تھے کہ ہمارے عہد کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ یہ جذبات سے خالی ہے۔ اس عہد میں سچا جذبہ معدوم ہو گیا ہے اور اس کی جگہ ایک جھوٹی جذباتیت نے لے لی ہے۔ ہم ہنسیں یا روئیں، ہماری ہنسی سچی ہوتی ہے نہ ہمارا رونا۔ ہم خوشی یا غم کی حقیقی کیفیت کو محسوس کرنے کے نا قابل ہو گئے ہیں۔ ہم اندر سے خالی ہیں مگر چوں کہ ہمارے اندر کا خلا ایک نا قابلِ برداشت چیز ہے اس لیے ہم اسے جھوٹے جذبات سے پُر کرتے ہیں۔ لارنس نے عہدِ جدید کی اس کیفیت کا تجزیہ اپنے مضامین میں بہت گہرائی سے کیا ہے۔ عسکری نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ عہدِ حاضر کی انسانیت کے تاریک باطن میں ایک جنگ بہت شدت سے جاری ہے۔ جذبے کی بازیافت کی جنگ۔ اور انسانیت کے مستقبل کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ جذبے کو دوبارہ حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے یا نہیں۔ عسکری چوں کہ اس حقیقت کو جانتے ہیں، اس لیے جذباتیت سے بچنا ان کا ایک بہت بڑا مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس سے بچ کر وہ سچے جذبے تک پہنچنا چاہتے ہیں۔

اس کے لیے ضروری ہے کہ جذباتیت کی ہر شکل سے چوکنا رہا جائے۔ عسکری اس کوشش میں دوسروں پر تو شک کرتے ہی ہیں لیکن خود تشکیکی ان کی شخصیت میں مرکزی اہمیت رکھتی ہے۔ تاہم ان کی روحانی جدوجہد کا حاصل یہ ہے کہ وہ زندگی میں دو چار بار سچا جذبہ محسوس کر لیتے ہیں، مثلاً منٹو کی موت پر۔ ایسا ہی ایک جذبہ انھیں قیامِ پاکستان کے موقعے پر محسوس ہوتا ہے۔ یہ سچا جذبہ کس طرح بولتا ہے، اسے ہم جھوٹی آوازوں میں اسی وقت پہچان سکتے ہیں جب ہم نے خود بھی کوئی سچا جذبہ محسوس کیا ہو۔ لیکن اگر ہم ان دو واقعات سے متعلق دوسروں کی تحریریں پڑھیں تو ان کے جذباتی اتھلے پن کا احساس ہمیں عسکری کے جذبے کی شناخت کے قابل بنا سکتا ہے۔

عسکری کے ان خاکوں میں آپ کو جو بھی کم زوریاں نظر آئیں لیکن بہر حال یہ عسکری کے خاکے ہیں۔ اور عسکری جیسا ادیب اپنے کم زور سے کم زور اظہار میں بھی کچھ ایسی باتیں ظاہر کر دیتا

ہے جو دوسروں کے بس میں نہیں ہوتیں۔ ان میں آپ کو عسکری کی بصیرت کی جھلکیاں ضرور نظر آئیں گی۔ جہاں تہاں وہ ایسی بات کہہ دیں گے جو آپ کو چونکا دے۔ اور ان کے ''پھیکے پن'' میں جس کا ذکر خود بار بار عسکری صاحب نے کیا ہے، آپ کو کراری نثر کا مزہ ضرور آئے گا۔ ویسے ان خاکوں کی ایک تاریخی اہمیت بھی ہے، یہ ہمیں بہر حال یہ ضرور بتاتے ہیں کہ عسکری صاحب نے اپنے بعض ہم عصروں کو کس نگاہ سے دیکھا۔ ان خاکوں میں ایک اندر سے انتہائی تنہا آدمی دوسروں کے ساتھ چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ اور آپ دیکھتے ہیں کہ لیے دیے رہنے کی تمام کوششوں کے باوجود اس کا دل کس طرح دھڑک رہا ہے۔

(''تخلیقی ادب'' کراچی، شمارہ نمبر ۵)

○

# شہزادہ سلیم، وحید مراد اور انارکلی

دن بھر کی شدید گرمی کے بعد شام اچھی ہے اور آپ جیسے بڑے لوگوں کے درمیان اپنی موجودگی سے میں نے یہ اندازہ لگالیا ہے کہ آپ ہلکے پھلکے موڈ میں ہیں اور بھاری بھر کم علمی گفتگو سننے کی کیفیت میں نہیں ہیں۔ ویسے بھی میں علمی گفتگو کے نہ قابل ہوں نہ قائل، علمی گفتگو اور سلیپنگ پلز میں صرف سونے کے لیے استعمال کرتا ہوں۔

علم یقیناً دماغ سوزی کا کام ہے جب کہ ہم اہلِ مشرق دماغ سوزی کے بجائے دل سوزی کے زیادہ قائل ہیں۔ اقبال کو دیکھیے فلسفی تھے مگر فلسفے کے خلاف تھے۔ مفکر تھے مگر فکر کے بجائے ذکر کو مانتے تھے۔ حکیم الامت تھے مگر دردِ سر پر دردِ جگر کو ترجیح دیتے تھے۔ مختصر یہ کہ عقل کے بجائے جنوں کے حامی تھے۔ چھوٹوں کی میں بات نہیں کرتا مگر بڑوں میں جوش صاحب البتہ عقل کی طرف گئے ہیں۔ بعض لوگ اسے بھی عقل کے بجائے افراطِ جنوں کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ ''جوش کے پاس جذبہ بہت ہے اس لیے عقل مانگتے ہیں۔'' قاعدے کی بات بھی یہی ہے کہ جس کے پاس جو چیز کم ہوتی ہے اسی کی طرف دوڑتا ہے۔ آسکر وائلڈ نے اسی قاعدے کی روشنی میں کہا تھا کہ دولت کے بارے میں سب سے زیادہ وہ لوگ سوچتے ہیں جن کے پاس دولت نہیں ہے۔ لیکن میں اس بات کو آگے نہیں بڑھاؤں گا کیوں کہ اس کا سلسلہ ادب کے بجائے الیکشن سے ملتا ہے۔ بہر حال کمی کے فلسفے کے مطابق جوش صاحب عقل کے بارے میں سوچتے ہیں۔ ہم آپ دولت کے بارے میں اور سیّد محمد تقی صاحب علم کے بارے میں۔ حضرات! معاف کیجیے گا، تمہید لمبی ہوگئی اور غلط بھی۔ خیر غلطی کی تو کوئی پروا نہیں، مگر طوالتِ کلام سید ہاشم رضا صاحب کے علاوہ اور کم لوگوں کو راس آتی ہے۔ غلطی میر آپ

نے مجھے امتیاز علی تاج مرحوم پر غیر علمی باتیں کرنے کے لیے بلایا تھا اور میں عشق وجنوں کا جھگڑا لے کر بیٹھ گیا۔ شاید اس کی وجہ میری غلطی کے علاوہ یہ بھی ہے کہ امتیاز علی تاج اردو کے پہلے رومانی ڈراما نگار تھے۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ رومانیوں سے میرا پرانا جھگڑا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میں حقیقت پسندوں کا زیادہ قائل ہوں۔ رومان پسند ہوں یا حقیقت پسند، میری لڑائی دونوں سے ہے کیوں کہ حقیقت پسند اس رومان پسند کو کہتے ہیں جو پٹ پٹا کر رومانس سے بھاگ کھڑا ہوا ہو یعنی دونوں کی بنیادی ذہنیت میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ یقین نہ ہو تو —— جمیل الدین عالی کو دیکھ لیجیے۔

تاج صاحب نے اپنے بے مثال ڈرامے ''انارکلی'' میں دکھایا ہے کہ شہزادہ سلیم، ایک لڑکی کی مسکراہٹ کو سلطنتِ مغلیہ پر ترجیح دیتا ہے۔ یہ بات اتنے ڈرامائی زور اور خوب صورت مکالموں کے ساتھ ادا کی گئی ہے کہ سچ مچ یقین آجاتا ہے اور ماننا پڑتا ہے کہ مغل شہزادہ بھی وحید مراد کے دماغ سے سوچتا تھا۔ ان دو ناموں کے ایک ساتھ استعمال پر شرمندہ ہوں اور وحید مراد صاحب سے معذرت خواہ ہوں کہ میں انھیں اتنا بے وقوف نہیں سمجھتا۔ تاج صاحب نے مسئلے کو اور دلچسپ بنا دیا جب ڈرامے میں کہیں کہیں محسوس ہونے لگا کہ اکبرِ اعظم بھی انارکلی سے متاثر ہیں۔ یوں ایک مثلث باپ، بیٹے اور انارکلی کے درمیان بنی۔ اس کے ساتھ ایک مثلث اور ہے۔ سلیم، انارکلی اور دل آرام۔ اکبر یہاں بھی غافل نہیں ہیں۔ دل آرام بھی ان کی محبوبِ نظر ہے۔ تیسری مثلث باپ، بیٹے اور سلطنت کے درمیان ہے۔ اور یہ مثلثیں بالآخر صرف ایک مثلث میں تبدیل ہوجاتی ہیں جو اکبر کے دل میں موجود ہے۔ ناکام رقیب، باپ اور بادشاہ! اب سوال یہ ہے کہ انارکلی اگر المیہ ہے تو کس کا؟ سلیم کا، انارکلی کا؟ دل آرام کا یا اکبر کا؟ ہمارے یہاں المیے کے معنی یہ سمجھے جاتے ہیں کہ جس بات کو دیکھ کر افسوس ہو وہ المیہ ہے۔ اس طرح تو کتے کے پلّے کا کار کے نیچے آجانا بھی المیہ ہے۔ فلموں میں المیے اسی طرح پیدا کیے جاتے ہیں۔ مجھے افسوس ہے کہ انارکلی اور سلیم، تاج کی بہت ہی خوب صورت مکالمہ نگاری اور شعریت کے باوجود اس حیثیت سے بلند نہیں ہوتے۔ دل آرام میں البتہ ایک آگ ہے۔ اس میں ایک بڑا کردار بننے کا امکان نظر آتا ہے۔ لیکن جس کردار میں المیے کی پوری گنجائش تھی اور افسوس کہ پوری نہ ہوئی وہ اکبرِ اعظم کا کردار ہے۔ تاج نے اس کردار کی تعمیر بڑی خوب صورتی سے کی ہے۔ اور اردو ڈراما اپنی بے پناہ سطحیت سے ایک دم اوپر اٹھتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک اتنا بڑا کردار ہے کہ جس کے آگے آغا حشر بھی کچھ پچک جاتے ہیں۔ حالاں کہ میں انھیں اردو کا سب سے بڑا ڈراما نگار تسلیم کرتا ہوں۔ آغا حشر کے کرداروں میں داخلیت نہیں ہوتی۔ اور وہ شروع سے آخر تک اس طرح ایک سانچے میں ڈھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں کہ ان میں تبدیلی کا امکان نظر نہیں آتا۔ وہ جیسے ہیں اس کے سوا کچھ اور نہیں بن سکتے۔ جب کہ المیے کا کردار کلائمکس کی تجلیوں کی زد میں آکر دم

بھر میں کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔ اکبر کی تعمیر میں یہ سب امکان موجود تھے مگر تاج صاحب اس کی گہرائی میں نہ دیکھ سکے۔ ہلکی سی رقابت کا پہلو جلد ہی غائب ہو جاتا ہے۔ اور باپ اور بادشاہ کی جنگ باقی رہ جاتی ہے۔ بادشاہت ہماری آپ کی نوکری کی طرح ایک سماجی ذمہ داری ہے۔ اور باپ بیٹے کا تعلق ایک جذباتی اور جبلی رشتہ ہے۔ بادشاہ کو اپنا وارث عزیز ہے وہ چاہتا ہے کہ اس کی تخت و تاج کے لیے تربیت کی جائے۔ اکبر میں یہ کش مکش آخر تک جاری رہتی ہے۔ وہ نہ باپ بن پاتا ہے نہ بادشاہ۔ تاج صاحب کلائمکس بنا کر ایک جذباتی تقریر کے ذریعے یہ تاثر پیدا کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں کہ ایک جذباتی لمحے میں بادشاہ پر باپ غالب آ جاتا ہے۔ مگر یہ صرف ایک جذباتی لمحہ ہے۔ اس جذباتی لمحے کا اثر اکبر کے پورے کردار پر پڑتا ہے نہ پوری زندگی پر۔ تاج صاحب بہ حیثیت ایک فن کار کے یہ نہ سمجھ سکے کہ سوال بادشاہ پر باپ کے غلبے کا نہیں ہے بلکہ یہ کہ باپ اور بادشاہ مل کر ایک وحدت بنتے ہیں یا نہیں؟ نتیجہ یہ ہے کہ انارکلی کی موت اکبر کو تبدیل نہیں کرتی صرف وقتی طور پر جذباتی بنا دیتی ہے۔ اس طرح تاج ایک المیے کے قریب پہنچ کر نہ کتھارسس پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں نہ رِی پینٹنس۔ میں نے اپنی ایک تقریر میں کہا تھا کہ اردو ڈرامے کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ اسے انارکلی کو المیہ کہا جاتا ہے۔

لیکن المیے کی بحث سے الگ بہ حیثیت ایک رومان کے ''انارکلی'' کی ایک اور اہمیت ہے۔ تاج کو خوش قسمتی سے رومانی ذہنیت کی حد درجہ دل کش مصوری کے لیے مغل دربار اور محلات کا پس منظر ہاتھ آ گیا۔ جب کہ دوسرے رومانی کلرکوں اور ٹوٹے پھوٹے شاعروں اور ادیبوں کو شہزادے بناتے ہیں تاج صاحب نے سچ مچ ایک شہزادہ ڈھونڈ نکالا۔ ان محلات کی پُر شکوہ پُراسرار اور پُرہیبت فضاؤں میں وہ کیفیت خود بہ خود پیدا ہوتی نظر آتی ہے جو رومانی اندازِ نظر کا تقاضا ہے۔ ہمیں یاد کرنا چاہیے کہ انارکلی کی تصنیف کے دوران خود امتیاز علی تاج بڑے زوروں کا رومانس کر رہے تھے۔ اور وہ بھی ایک ایسی خاتون سے جو اردو ادب میں رومانیت کی ایک جیتی جاگتی علامت ہیں۔ تاج صاحب نے انارکلی کو حجاب اسماعیل کے نام معنون کیا۔ اور اس کے نام لکھے گئے خط کو ان کے نام اپنا سب سے طویل مکتوب قرار دیا۔ ڈراما نگاروں کی رائے میں ڈراما ایک انسانی معروضی صنفِ اظہار ہے مگر کہنے والے یہ بھی کہتے ہیں کہ شیکسپیئر کے المیوں کا صرف ایک ہی موضوع تھا — شیکسپیئر جس نے ذاتی المیوں کو آفاقی بنا دیا۔ تاج نے بھی اپنے اظہار کے لیے سلیم کا کردار منتخب کیا اور یوں شخصی جذبات کے لیے ایک غیر شخصی ذریعۂ اظہار پیدا کیا۔ یہ تاج کی ایک اور بڑی کامیابی ہے جس سے آغا حشر محروم رہے۔ البتہ میں کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ اکبر کے کردار کی تخلیق میں کہیں تاج کی شخصیت اپنی سماجی ذمہ داری اور جذباتی اور جبلی وجود کے درمیان کسی ہم آہنگی کی جویا تو نہیں تھی۔ اور کون جانتا

ہے کہ ان کی الم ناک موت کے پیچھے یہ مسئلہ تو نہیں تھا کہ وہ اپنے جذباتی اور جبلی رشتے اور سماجی ذمہ داریوں کے درمیان کوئی حقیقی تعلق پیدا کرنے میں اکبر ہی کی طرح ناکام ہو گئے۔

(''سیپ'' کراچی، خاص نمبر، شمارہ نمبر ۲۰)

○

# نظریاتی ریاست میں ادیب کا کردار

سب سے پہلے میں اکادمی ادبیات پاکستان کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ اس نے ایک ایک ایسے اہم اجتماع میں، جس میں ملک کی مقتدر ترین سیاسی، علمی، ادبی اور تہذیبی شخصیتیں موجود ہیں، ایک اتنے ہی مہتمم بالشان موضوع پر مجھے اپنے ناچیز خیالات کے اظہار کا موقع فراہم کیا۔ اس سے مجھے جو مسرت ہوئی اس کو ظاہر کرنے میں بخل سے کام لیے بغیر مجھے اعتراف ہے کہ جب مجھے اکادمی کا دعوت نامہ ملا تو اسے قبول کرنے میں جھجک اور تذبذب کا شکار ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے اپنے موضوع کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں کا علم تھا۔ میں جانتا تھا کہ جو موضوع مجھے تفویض کیا گیا ہے وہ طرح طرح کے اختلافات کو آوازیں دیتا ہے اور اس پر بات کرنا خود کو تنازعات کی بجلیوں کی زد میں کھلا چھوڑ دینے کے مترادف ہے۔ شاید میں اس تذبذب سے باہر نہ نکل سکتا، اگر مجھے یہ یقین نہ ہوتا کہ ہر انسان کی سچائی اس کی آخری پناہ گاہ ہوتی ہے اور لکھنے والا اگر اپنی صداقت کے ساتھ ہے تو پھر اسے کسی چیز سے خوف زدہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ میں آپ سے جو باتیں کہوں گا وہ صرف وہی باتیں ہوں گی جو میرے ضمیر میں زندہ ہیں اور جن کو میں نے اپنے محدود تجربے اور اس سے بھی زیادہ محدود تر علم میں درست پایا ہے۔ اس مختصری تمہید کے بعد میں اپنے موضوع کی طرف پیش قدمی کرتا ہوں۔

ہمارا موضوع نظریاتی ریاست میں ادیب کا کردار ہے۔ معاف کیجیے، اس سلسلے میں جو پہلی بات میں کہنا چاہتا ہوں، وہ یہ ہے کہ اپنی مجرد صورت میں مجھے اس سوال سے کوئی دلچسپی نہیں۔ دراصل مجھے جس سوال سے دلچسپی ہے وہ میرے ذہن میں ایک اور طرح آتا ہے۔ فرض کیجیے،

میں یہ تسلیم کرلوں کہ ایک نظریاتی ریاست کا شہری ہوں۔ اور ازراہ عنایت آپ بھی یہ تسلیم کرلیں کہ میں ایک ادیب ہوں تو میرا سوال یہ ہوگا کہ مجھے جس نظریاتی ریاست کی شہریت کا شرف حاصل ہے، اس میں میرا کردار کیا ہوگا؟ بات دراصل یہ ہے کہ میرے نزدیک ہر سچا خیال ایک شخصی اعتراف ہوتا ہے، ہم جو کچھ سوچتے ہیں اگر وہ واقعی سوچنا ہے تو ہمارے تجربے کا حاصل ہوتا ہے جس میں ہمارے محسوسات، جذبات، یہاں تک کہ تعصبات اور ترجیحات سب شامل ہوتے ہیں۔ ہم اپنے تجربات کو مربوط اور منظم کرکے یا ان کی تعمیر کے ذریعے ایک پورا نظامِ خیال مرتب کرسکتے ہیں مگر وہ ہمارے تجربے سے کبھی آزاد نہیں ہوسکتا اور نہ ہونا چاہیے۔ ورنہ بہ صورتِ دیگر وہ سوچنے کے نام پر نہ سوچنے کا عمل ہوگا۔ اب یہ سوال کہ ایک مخصوص نظریاتی ریاست میں میرا کردار کیا ہوگا، مجھے یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ میرا اپنا نظریہ کیا ہے اور وہ ریاست کے نظریے سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں۔ فرض کیجیے اس کا جواب نفی میں ہے۔ میرا نظریہ کچھ اور ہے، ریاست کا نظریہ کچھ اور ہے۔ اس صورت میں مجھے یہ فیصلہ کرنا پڑے گا کہ میں ریاست کا وفادار ہوں یا اپنے نظریے کا۔ اب اگر میں ریاست کی وفاداری میں اپنے نظریے سے دست بردار ہوجاؤں تو میرے لیے یہ امن و عافیت کا راستہ ہوگا لیکن اس کے ساتھ ہی میرے ادیب ہونے کی حیثیت بھی ختم ہوجائے گی۔ کیوں کہ اپنے نظریے یا بہ الفاظ دیگر اپنے تجربے سے غداری کرکے میں ادیب نہیں رہ سکوں گا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ میں اپنے نظریے سے وفاداری پر قائم رہوں۔ اس صورت میں مجھے یہ فیصلہ کرنا پڑے گا کہ ریاست سے میرا تعلق کیا ہو گا؟ میرا خیال ہے کہ ایمان داری اور سچائی کا راستہ یہ ہے کہ میں ادب کے ساتھ اس ریاست کی شہریت اسے واپس کردوں اور جہاں سینگ سمائیں نکل جاؤں۔ یقیناً یہ میرے لیے زیادہ عزت کا راستہ ہوگا کہ میں ریاست کے اندر رہتے ہوئے اس کے قانون کے تحت وہ مراعات حاصل کرتے ہوئے جو اس کے وفادار شہریوں کا حق ہیں، ریاست کے خلاف سازشیں کروں یا اس کے دشمنوں کا آلۂ کار بن جاؤں اور اس ریاست میں انتشار اور افتراق کی آگ بھڑکانے کی کوشش کروں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ میں ایک سچے ادیب کی زندگی بسر کرنے کی بجائے ایک بزدل اور سازشی کی زندگی بسر کررہا ہوں جو انسانی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے ایک قابلِ مذمت اور سیاسی اور قانونی نقطۂ نظر سے ایک قابلِ تعزیر زندگی ہے۔ یہ صورت اس وقت پیدا ہوگی جب ریاست کے نظریے اور میرے نظریے میں اختلاف ہو۔ دوسری ممکنہ صورت یہ ہے کہ میرے اور ریاست کے نظریے میں مطابقت اور ہم آہنگی ہو۔ میرے خیال میں یہی وہ صورت حال ہے جو ہمارے موضوع کا صحیح تعین کرتی ہے، اور زیادہ صاف لفظوں میں مجھے یہ کہنا چاہیے کہ یہ سوال خلا میں نہیں اٹھایا گیا ہے، اس کے پیچھے حقیقت کی ٹھوس زمین موجود ہے۔ وہ حقیقت یہ ہے کہ کچھ لوگوں کے نزدیک پاکستان ایک نظریاتی

مملکت ہے اور اس لیے بعض لوگ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ اس نظریاتی ریاست میں ادیب کا کردار کیا ہوگا؟ جیسا کہ میں نے ابتدا میں عرض کیا، میں اس کا ایک شخصی جواب ہی دے سکتا ہوں، مجھے قطعی طور پر یہ اصرار نہیں ہوگا کہ دوسرے بھی اسے تسلیم کریں۔ لیکن میں اپنے شخصی جواب کو عقل اور فہم کی عدالت میں اس طرح پیش کروں گا کہ جو لوگ میرے استدلال سے متاثر ہوکر میرے خیال میں شریک ہونا چاہیں انھیں میری طرف سے ہر ممکنہ سہولت فراہم کی جائے۔ آپ مجھے معاف کریں۔ مجھے اس بات سے اختلاف ہے کہ پاکستان ایک نظریاتی ریاست ہے۔ اس بات پر اگر آپ چونک پڑیں تو مجھے حیرت نہیں ہوگی لیکن میں آپ سے درخواست کروں گا کہ میری پوری بات سننے سے پہلے آپ برہم نہ ہوں۔ میں جانتا ہوں جو خیالات فیشن بن جاتے ہیں ان کے خلاف کوئی بات کہنا خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ یقین کیجیے کہ ہماری عافیت فیشن کی پیروی میں نہیں، سچائی کی مطابقت میں ہے۔ نظریاتی ریاست ایک جدید اصطلاح ہے جو اشتراکی ریاستوں کے قیام کے ساتھ وجود میں آئی ہے۔ اشتراکی ریاستیں بورژوا ریاستوں کے مقابلے پر جو عوام کی اکثریت کے فیصلے کے سوا اور کسی اصول کی تابع نہیں ہیں، اس بات کا اعلان کرتی ہیں کہ وہ ایک مربوط اور منظم نظریے کی تابع ہیں۔ اب کچھ لوگوں نے یہ دیکھ کر کہ پاکستان اسلام کو اپنی بنیاد تسلیم کرتا ہے نیک نیتی لیکن سادہ دلی سے پاکستان کو نظریاتی ریاست قرار دیا ہے۔ مجھے اس بات پر بنیادی اعتراض یہ ہے کہ اسلام ایک دین ہے، نظریہ نہیں ہے۔ دین خدا کا دیا ہوا ہوتا ہے جب کہ نظریے انسانی دماغوں کی پیداوار ہوتے ہیں۔ پاکستان اگر اسلام کو تسلیم کرتا ہے تو پاکستان ایک دینی ریاست ہے، نظریاتی ریاست نہیں۔ کچھ لوگ کہیں گے کہ یہ لفظی اختلاف ہے۔ نظریے اور دین میں بہت سی ایسی مماثلتیں موجود ہیں کہ ایک کی بجائے دوسرا لفظ اختیار کیا جاسکتا ہے۔ اس خیال کے پیچھے مجھے کچھ لوگوں کا یہ اضطراب بھی جھانکتا نظر آتا ہے کہ ذہن عالم کی موجودہ فضا میں ''دینی ریاست'' کا لفظ استعمال کرنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ کیوں کہ دین کا لفظ لوگوں کو چونکاتا ہے جب کہ نظریے کا لفظ وہ آسانی سے قبول کر لیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ نظریے کا لفظ استعمال کرکے اگر اس سے اسلام مراد لی جائے تو اس میں کیا حرج ہے۔ مطلب تو آم کھانے سے ہے، آم کو املی کہہ دیا تو کیا فرق پڑتا ہے۔ میں اس استدلال کے زور کو تسلیم کرتا ہوں لیکن اس کے باوجود اپنی بات پر قائم رہنا چاہتا ہوں۔ ہمارا زمانہ فتنۂ الفاظ کا زمانہ ہے۔ ہم لفظ کو ایک بے وقعت چیز سمجھ کر اس کی جگہ دوسرا لفظ رکھتے ہیں، اس کا نتیجہ ہمیشہ یہ نکلتا ہے کہ لفظ کے ساتھ حقیقت بھی بدل جاتی ہے۔ آم کو املی کہتے کہتے ایک وقت ایسا آتا ہے جب ہمیں املی ہی کھانی پڑتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہمارا اپنے دین کو دین کہنے سے شرمانا کوئی ایسی بات نہیں ہے جسے اختیار کرنا لازمی سمجھ لیا جائے۔ اس کے علاوہ جب میں پاکستان کو ایک

دینی ریاست کہتا ہوں تو اس کا ایک اور مقصد بھی ہوتا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ ایک طرف تو اسے اشتراکی ریاستوں سے بالکل الگ کردیا جائے اور دوسری طرف ان ریاستوں سے جو نام نہاد طور پر غیر نظریاتی ہونے کا دعویٰ کرتی ہیں۔ ہم کہہ چکے ہیں کہ غیر نظریاتی ریاستیں وہ ہیں جنھیں اشتراکی بورژوا جمہوری ریاستیں کہتے ہیں۔ آپ جانتے ہیں کہ ان ریاستوں کے وجود میں آنے سے پہلے یورپ ایک طویل وعریض مسیحی ریاست کی حیثیت رکھتا تھا۔ بورژوا جمہوری ریاستیں مذہب کے خلاف ایک مسلسل اور بتدریج بغاوت کا نتیجہ ہیں۔ یہی بغاوت تھی جس نے ایک تدریجی تاریخی عمل کے ذریعے یہ تصور پیدا کیا کہ دین کا ریاست سے کوئی تعلق نہیں ہے اور دین ہر فرد کا ایک شخصی معاملہ ہے اس تصور کے ذریعے پہلے رسالت کو دین کی بالادستی سے آزاد کرایا گیا اور پھر افراد کی شخصی زندگی میں بھی دین کا جو حشر ہونا تھا ہوا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم غیر نظریاتی ریاستوں کو لادینی ریاستیں کہہ سکتے ہیں۔ اب پاکستان ان لادینی ریاستوں سے اس وجہ سے مختلف ہے کہ وہ دین اور سیاست کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتا۔ اور ریاست کو دین کے تابع رکھنا چاہتا ہے۔ اس طرح وہ اشتراکی ریاستوں سے اس بنا پر الگ ہے کہ وہ انسانوں کے بنائے ہوئے کسی یک رخے، ناقص اور محدود زمانی اور مکانی تناظر میں تشکیل پانے والے نظریے کا نہیں بلکہ دین کا پابند ہے۔ اب غالباً وقت آگیا ہے کہ میں دین اور نظریے کے فرق کو ممکنہ وضاحت سے بیان کر دوں۔ دین، اگر ہم اس کے عناصرِ ترکیبی کا تجزیہ کریں، تو چار چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے:

۱۔ عقائد

۲۔ عبادات

۳۔ اخلاقیات

۴۔ ایمان

نظریے کا لفظ ان چاروں عناصر میں سے کسی ایک کا بھی پوری طرح احاطہ نہیں کرتا۔ اور اگر کھینچ تان کر اسے ایسا کرنے پر مجبور کیا جائے تو بڑے مضحک نتائج برآمد ہوتے ہیں، مثلاً کہنے کو کہا جاسکتا ہے کہ اشتراکی نظریے میں جدلیاتی مادیت کی فلسفیانہ اساس عقائد کے مترادف ہے۔ جب کہ معاشی نظام اور اس سے متعلقہ احکام اخلاقیات کے مساوی ہیں۔ شاید کوئی منچلا یہ بھی کہہ دے کہ یومِ مئی اور یوتھ فیسٹیول جیسی چیزوں کو عبادت کا درجہ حاصل ہے۔ اور اشتراکی جس جوش اور جذبے سے کام کرتے ہیں اسے ایمان کہا جاسکتا ہے۔ اس طرزِ استدلال کو تسلیم کرلیا جائے تو اشتراکیت تو بڑی چیز ہے، ہاکی کے کھیل کو بھی پورا دین وایمان ثابت کیا جاسکتا ہے۔ دراصل دین اور نظریے میں چار بنیادی فرق ہوتے ہیں جن کی وجہ سے دین کو نظریہ نہیں کہا جاسکتا۔

۱۔ دین خدا کا دیا ہوا ہوتا ہے جب کہ نظریے انسانوں کے ساختہ ہوتے ہیں۔
۲۔ دین دائمی ہوتا ہے جب کہ نظریے ہر انسانی چیز کی طرح آنی فانی ہوتے ہیں۔
۳۔ دین کا مرکز خدا ہوتا ہے جب کہ نظریے ہمیشہ انسانوں کو مرکز بناتے ہیں
۴۔ دین حیاتِ دنیوی کے ساتھ حیاتِ اخروی سے بھی وابستہ ہوتا ہے جب کہ نظریے صرف حیاتِ دنیوی سے تعلق رکھتے ہیں۔

معاف کیجیے میں اس بحث کو لمبا نہ کھینچتا اگر اس کا میرے موضوع سے گہرا تعلق نہ ہوتا۔ مجھے یقین ہے کہ ایک دینی ریاست میں ادیب کا کردار، ایک نظریاتی ریاست میں ادیب کے کردار سے مختلف ہوتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے ہمیں پہلے اپنے اردگرد دیکھنا پڑے گا۔ ہمیں معلوم ہے کہ ادب کو ریاست کے مقاصد کے لیے استعمال کرنا اشتراکی ریاستوں کا ایک ایسا امتیاز ہے جس پر بورژوا ریاستوں میں شدید ردِعمل پایا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اشتراکی ریاستوں نے ادیب کی آزادی کو ختم کر کے رکھ دیا ہے اور نتیجے کے طور پر وہاں آزادی کے ساتھ ادب کا بھی خاتمہ ہو گیا ہے۔ یہ صورتِ حال اتنی واضح ہے کہ پاکستان میں جب بھی نظریاتی ریاست کا مسئلہ زیرِ بحث آتا ہے اور اس کے حوالے سے ادب پر گفتگو ہوتی ہے تو ہمیشہ اس خطرے کا اظہار کیا جاتا ہے کہ آیا پاکستان میں بھی ادب پر وہی کچھ گزرے گی جو اشتراکی ریاستوں میں گزرتی ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے ہاں اشتراکی ریاستوں سے بھی زیادہ خراب حالات کا سامنا ہے۔ اشتراکی ریاستیں ادیب سے جو کام لیتی ہیں اس کے صلے میں ادیب کو طوقِ زرّیں بھی پہناتی ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں یہ توقع کی جاتی ہے کہ ادیب مشقت تو کرے گا مگر طوقِ زرّیں کے لیے ادیب کی گردن کبھی منتخب نہیں کی جاتی۔ عام طور پر ریاست کو اس بات سے مطلق کوئی غرض نہیں ہے کہ یہاں ادیب نام کی کوئی چیز موجود ہے یا نہیں۔ لیکن وقتاً فوقتاً آوازیں بھی اٹھتی رہتی ہیں کہ ادیبوں کو ریاست کے لیے کام کرنا چاہیے۔ گویا ریاست کو ادیب صرف اس وقت یاد آتے ہیں جب اسے اپنا مطلب یاد آتا ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ ادیب ریاست کے متعلق اپنے فرائض ادا کریں۔ لیکن یہ سیدھی سی بات بھی بھول جاتی ہے کہ حقوق کے بغیر فرائض کا کوئی تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اشتراکی ریاستیں ادیبوں کو ان کا حق دیتی ہیں۔ آنجہانی اسٹالن نے ایک مرتبہ ادیبوں کو روحوں کا انجینئر کہا تھا۔ اشتراکی ریاستیں تسلیم کرتی ہیں کہ روحانی تعمیر میں حصہ لینے کی وجہ سے ادیب اہمیت اور عزت کے مستحق ہیں۔ وہاں ادب کا جو حال بھی ہوا ہو لیکن ادیب ریاست کے خوش حال اور باعزت ترین طبقوں میں سے ایک ہیں۔ ہمارے ہاں صورتِ حال اس کے برعکس یہ ہے کہ ادیب بہ حیثیت ادیب کے معاشرے کے سب سے پس ماندہ طبقوں میں شمار ہوتے ہیں۔ اشتراکی ریاستوں میں ادب کا چاہے خاتمہ ہو گیا ہو لیکن ادیب زندہ ہیں۔ ہمارے

یہاں ادب کے ساتھ ادیبوں کا خاتمہ بھی ہو رہا ہے۔ اور کوئی دن جاتا ہے کہ دونوں ٹھکانے لگ جائیں گے۔ بہر حال مجھے اس بات کی کوئی توقع نہیں ہے کہ کل کی سنہری صبح کے ساتھ ریاست ہمارے ادیبوں کو سونے کا نوالہ کھلانے لگے گی۔ اس لیے میں اپنے سوال کی طرف لوٹتا ہوں۔

اشتراکی ریاستیں ادیب سے کام لیتی ہیں، اس کے نمونے ہمارے سامنے ہیں۔ ادیب یا تو اپنے نظریے کی برتری ثابت کرتے ہیں یا پھر یہ دکھاتے ہیں کہ ریاست نظریے کے تحت جو کچھ کر رہی ہے وہ اچھا ہی اچھا ہے۔ اسٹالن کے دور میں روسی افسانوں میں اسٹالن کو فوق الفطرت قوت کے مالک کے طور پر پیش کیا جاتا تھا اور ملک الشعرائی کا خطاب ایسے شاعروں کو ملتا تھا جو ثابت کر سکیں کہ اشتراکی ریاست میں نلوں کے سلنڈر بورژوا معشوقوں کی پنڈلیوں سے زیادہ حسین ہوتے ہیں۔ اشتراکی ریاستوں میں ادب کا خاتمہ یا زوال ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ آیا ادب ریاست کی ضرورتوں کو پورا کر کے ادب رہ سکتا ہے یا نہیں؟ ضروری ہے کہ ہم ریاست کے مقاصد کو بیان کریں اور کر پھر ان کی روشنی میں یہ دیکھیں کہ ادب سے ان کا کوئی تعلق بنتا ہے یا نہیں۔ ریاست کے مقاصد میں امن عامہ کا قیام کا معاشی منصوبہ بندی، ریاست کے مختلف طبقات میں ہم آہنگی، پیداوار میں اضافہ اور وہ چیزیں شامل ہیں۔ جو ریاست کے شہریوں کی جان و مال، عزت و آبرو اور پر امن بقا کے لیے ضروری ہیں۔ ادب کا ان چیزوں سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں ہے لیکن ریاست کے یہ مقاصد جب شہریوں یک زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ان کا ردِعمل شہریوں میں اطمینان، مسرت، سکون یا اس کے برعکس جذبات اور کیفیات پیدا کرتا ہے تو ادب سے اس کا تعلق ہو سکتا ہے۔ اشتراکی ریاستوں کی غلطی یہ ہے کہ انھوں نے ادب کو اپنے مقاصد کا براہِ راست آلۂ کار بنانے کی کوشش کی۔ مثال کے طور پر ریاست نے معاشی منصوبے بنائے تو ادیبوں کا فریضہ قرار دیا گیا کہ وہ ان معاشی منصوبوں کے بارے میں لکھیں۔ یا حکومت نے عوام کو محنت پر اکسانا چاہا تو ادیبوں سے مطالبہ کیا گیا کہ وہ عوام کو ''کام کرو کام'' کے نغمے سنائیں۔ اس کے علاوہ اشتراکی ریاستوں میں ایک اور بنیادی خرابی ہے۔ اشتراکی نظریے میں انسانوں کی باطنی زندگی کی تہذیب و ترتیب کا کوئی اصول موجود نہیں ہے۔ یہ نظریہ انسانوں کی باطنی زندگی کے بجائے خارجی حالات ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے۔ ادب کے تعلق سے اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ادب انسانوں کی باطنی تربیت، گہرے روحانی تجربات کے انکشاف اور زندگی کی حقیقی معنویت سے الگ ہو کر خارجی واقعات کی کھتونی یا ماحول کے عمل اور ردِعمل کا اظہار بن کر رہ جاتا ہے۔ ابھی کچھ دیر پہلے میں نے کہا تھا کہ دینی ریاست میں ادیب کا کردار ایک نظریاتی ریاست میں ادیب کے کردار سے مختلف ہوتا ہے۔ وقت آ گیا ہے کہ اس کی وضاحت کر دی جائے۔ نظریے کے برخلاف دین میں باطنی تربیت ہی سب کچھ ہے۔ اشتراکی ریاست، ہر ریاست

کی طرح اپنے شہریوں کے اعمال کو دیکھتی ہے۔ جب تک اعمال اس کے مطابق ہیں اسے اس کیفیتِ قلب سے کوئی سروکار نہیں ہوتا جسے ایمان کہتے ہیں۔ یہ وہ داخلی معاملہ ہے جس کا ریاست کے حدود و اختیار سے کوئی تعلق نہیں۔ جب کہ دین میں ایمان ہی اصل چیز ہے۔ اگر کسی شخص کا اسلام کے عقائد پر ایمان نہ ہو تو خواہ اس کے اعمال ظاہری طور پر سب اسلامی ہوں وہ مسلمان نہیں کہلائے گا۔ یہاں داخلی پہلو ہی سب سے اہم ہے۔ یہ ایک بنیادی بات ہے جس کے مضمرات پر ابھی کچھ اور عرض کرنے کی کوشش کروں گا۔ ریاست کا تعلق اگر ظاہری اعمال سے ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے پاس باطنی کیفیت یعنی ایمان کو پرکھنے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ وہ مجبور ہے کہ اپنی نظر صرف خارجی اعمال پر رکھے۔ لیکن ایک دینی ریاست میں خارجی اعمال کا کوئی اعتبار نہیں، اگر وہ اخلاص اور ایمان سے وابستہ نہ ہوں۔ اس لیے ایک دینی ریاست کا لازمی فریضہ ہے کہ وہ خارجی اعمال کے ساتھ باطنی کیفیت کو بھی جاننے اور پرکھنے کا ذریعہ پیدا کرے۔ اب مجھے کہنے دیجیے کہ یہ ذریعہ ادب اور صرف ادب ہے۔ ادب باطنی زندگی کا مقیاس الحرارت ہے اور یہ صرف ادب ہی کے ذریعے ریاست جان سکتی ہے کہ اس کے شہریوں کے نفسِ باطن اور اعماقِ قلب میں دین کتنی گہرائی تک موجود ہے۔ آپ مجھے مبالغہ آرائی کا مجرم قرار نہ دیں تو میں کہوں گا کہ صرف ایک دینی ریاست ہی میں ادب کو وہ حیثیت مل سکتی ہے جس کا وہ مستحق ہے۔ اشتراکی ریاستوں میں وہ ریاست کا آلۂ کار بن کر موت کا شکار ہو جاتا ہے جب کہ دینی ریاست میں وہ دین کا آلۂ کار ہوتا ہے۔ اس اصول سے ایک اہم نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ ایک دینی ریاست میں ادیب، دین کے تابع ہے اور ریاست سے اس کی وفاداری کی بنیاد یہ ہے کہ ریاست بھی دین کی تابع ہے یعنی دونوں کے مقاصد دین کی مشترک بنیاد پر مشترک ہیں۔ لیکن اس سے دونوں کے حدودِ کار کا تعین بھی ہوتا ہے۔ ریاست کا کام دین کی ظاہری شکل کو برقرار رکھنا اور زندگی کے نت نئے تقاضوں سے اسے ہم آہنگ کرنا ہے جب کہ ادیب کا کام باطن میں دین کی بنیادوں کو استوار کرنا، اور ایمان و اخلاص کی اس کیفیت کو پیدا کرنا ہے جو خارجی شکل میں معنی پیدا کرتی ہے۔ جب ہم ادب اور ریاست کے حدودِ کار کو واضح طور پر سمجھ لیں تو ہمارے لیے یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ ایک دینی ریاست میں اپنے مشترک مقصد کی بنیاد پر ادیب اور ریاست کا کردار ایک دوسرے کے ہم پلہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم قائداعظم کو ریاست کے نمائندے کے طور پر لیں اور اقبال کو ادیب کی جگہ رکھیں تو ہم کہہ سکیں گے کہ قائداعظم اور اقبال کا کام مل کر ہی اپنے مشترک مقصد کو پورا کرتا ہے۔ قائداعظم نے ریاست کے ظاہری وجود کو جنم دیا جب کہ اقبال نے اسلام کی نشاۃ الثانیہ کے تصور کو اپنے جذبِ باطن سے اس طرح زندہ کر دیا کہ وہ اجتماعی تجربے کی آرزو بن گیا۔ اب ہم ایک اور نقطۂ نظر سے اس بات کو آگے بڑھائیں گے۔ ریاست کا ایک اصول

عدل ہوتا ہے۔ جس طرح ریاست عدل کے اصول سے منحرف ہو کر فساد کا شکار ہو جاتی ہے اسی طرح ادب صداقت سے محروم ہو کر غیر ادب میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس اصول کو اچھی طرح سمجھ لینا ضروری ہے۔ صداقت کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ بیان کو امرِ واقعہ کے مطابق ہونا چاہیے، مثلاً اگر میں لکڑی کی بنی ہوئی ایک چیز کو میز کہوں اور وہ میز ہو تو یہ بات صداقت کے مطابق ہوگی۔ لیکن امرِ واقعہ کی دو صورتیں ہیں۔ ایک خارجی، ایک داخلی۔ خارجی کی مثال میں نے پیش کر دی۔ باطنی صداقت کے معنی یہ ہیں کہ بیان داخلی کیفیت کے مطابق ہو تو صداقت کہلائے گا۔ ادب کے لیے یہی داخلی صداقت سب سے اہم ہوتی ہے۔ اب دینی ریاست میں ادیب کا کام دین کے عناصرِ چہارگانہ یا ان میں سے کسی ایک یا زیادہ کو اپنی باطنی صداقت کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ مثال کے طور پر ہم ان میں سے ایک عنصر اخلاقیات کا تعلق انسانوں کے باہمی رشتے سے ہے۔ ہمارے دین نے ان رشتوں کی ساری شکلیں متعین کی ہیں اور انسانوں کے باہمی حقوق و فرائض کا تعین کیا ہے۔ اس سے اخلاقی اقدار پیدا ہوتی ہیں، مثلاً محبت، وفاداری، ہمدردی، رواداری، ایثار، قربانی، شجاعت وغیرہ۔ اب جو ادب ان اخلاقی اقدار کو باطنی صداقت کے ساتھ پیش کرے گا وہ دین کی ضرورت کو پورا کرے گا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادیب کو ان اقدار کو پہلے اپنے تجربے میں صادق بنانا ہوگا۔ اب ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک دینی ریاست میں ادیب کو پہلے اپنے دین میں صادق ہونا اور پھر اپنی صداقت کو اپنے ادب میں تخلیق کرنا ہوگا۔ اب باطنی صداقت کی بات چلی ہے تو ایک ضروری بات کرتا چلوں۔ اپنے وجود میں کسی صداقت کو حاصل کرنا دشوار ترین کام ہے۔ اتنا دشوار کہ ایک ادیب کے بقول لوگ اس سے بچنے کے لیے قومی جنگوں میں شریک ہو کر جان دے دیتے ہیں۔ ادیب معاشرے کے ہر طبقے سے زیادہ اس دشوار کام کا بیڑا اٹھاتا ہے۔ ہمیں دیکھنا چاہیے کہ یہ باطنی صداقت کس طرح حاصل ہوتی ہے۔ اپنی بات کہنے میں، میں اپنی مدد کے لیے ایک بار پھر اقبال کو آواز دیتا ہوں۔ اقبال اسلام کے کتنے بڑے داعی تھے، یہ آپ سب کو معلوم ہے اور ہم ادیبوں کے لیے تو بڑوں کے بھی بڑوں میں شامل ہیں۔ انھوں نے اپنے بارے میں مختلف اوقات میں کچھ باتیں کہی ہیں۔ ان میں سے تین میں آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں:

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا وہ غازی تو بنا کردار کا غازی بن نہ سکا

---------

تو اے مولائے یثرب آپ میری چارہ سازی کر
مری دانش ہے افرنگی، مرا ایماں ہے زُناری

---------

مرا دل مری رزم گاہ حیات
گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات

ان تینوں اشعار میں جو تین باتیں کہی گئی ہیں، وہ آپ کے سامنے ہیں۔ ان سے ایک پوری صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ اقبال کو احساس ہے کہ کچھ معاملات میں ان کا کردار ان کی گفتار کا ساتھ نہیں دیتا۔ انھیں یہ بھی احساس ہے کہ ان کی دانش اور ایمان پر کچھ ایسے اثرات پڑے ہیں جو مطلوب نہیں ہیں اور تیسری بات یہ ہے کہ بہت سے معاملات میں ان کے ذہن میں تشکیک اور یقین کے درمیان کش مکش موجود ہے۔ ان میں سے ایک بات کا تعلق اخلاقیات سے ہے اور باقی دو باتوں کا عقائد اور دیگر فکری اور ایمانی مسائل سے۔ سوال یہ ہے کہ ایک شخص جس کی اخلاقی صداقت پوری اخلاقی صداقت نہ ہو اور جو یقین اور گمان کی کش مکش میں مبتلا ہو اسے کیا کرنا چاہیے؟ اس سوال کا صرف ایک جواب ہے۔ اسے اپنی باطنی صداقت کا اظہار کرنا چاہیے۔ کیوں کہ باطنی صداقت حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ ہے — اپنے تجربے کی حقیقت کو تسلیم کرنا۔ یہ سچے ادب اور سچی دینی زندگی دونوں کے لیے لازمی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہماری دینی ریاست میں سچے ادب کو یہ آزادی حاصل ہوگی۔

(''ماہنامہ نئی نسلیں'' کراچی۔ جون ۷۹ء)

○

# ادیب اور مملکت

یہ تقریر جناب سلیم احمد نے دوسری کل پاکستان اہلِ قلم کانفرنس کی پہلی نشست میں کی تھی جو اکادمی ادبیات پاکستان کے زیرِ اہتمام ۲۵۔۲۶ نومبر ۱۹۸۰ء کو اسلام آباد میں منعقد ہوئی تھی۔

قبل اس کے کہ میں موضوعِ زیرِ بحث پر اپنے ناچیز خیالات کا اظہار کروں، ایک واقعہ آپ کو سنانا چاہتا ہوں۔ ایک مرتبہ ایک نقاد نے ایک سرکاری پرچے کے لیے میرؔ پر مضمون لکھا اور ان کے حالاتِ زندگی بتاتے ہوئے لکھا کہ وہ نواب آصف الدولہ سے خفا تھے اور دربار میں حاضری بند کر دی تھی۔ ایک روز وہ اپنے مکان کے سامنے کھڑے ہوئے کبوتروں کو دانہ کھلا رہے تھے کہ اتفاق سے نواب آصف الدولہ کی سواری ادھر سے گزری۔ نواب نے میرؔ کو دیکھا تو اپنا ہاتھی روک لیا اور میر صاحب سے ان کا مزاج پوچھا۔ میرؔ صاحب ناراض تو تھے ہی، انھوں نے اپنی شہرۂ آفاق بے دماغی سے کام لیتے ہوئے جواب دیا کہ شارعِ عام پر گفتگو کرنا شریفوں کا شیوہ نہیں ہے۔ خیر یہ واقعہ تو بچے بچے کو معلوم ہے لیکن جب یہ مضمون اس پرچے کے نگرانِ اعلیٰ نے پڑھا تو اسے شائع ہونے سے روک دیا۔ وجہ یہ بتائی کہ اس قسم کے واقعات نہیں بیان ہونے چاہئیں کیوں کہ ان سے حکمرانوں کے بارے میں غلط رویے کی حوصلہ افزائی ہوتی ہے۔ میں نے یہ واقعہ آپ کو اس لیے سنایا ہے تا کہ آپ سے پوچھ سکوں کہ کہیں آپ بھی میرؔ کے واقعے کو اس سرکاری پرچے کے نگرانِ اعلیٰ کی طرح ادیب اور مملکت کے غلط تعلقات کی مثال تو نہیں سمجھتے؟ کیوں کہ اگر ایسا ہے تو پھر کسی طرح کی بھی کوئی بات کرنے سے کوئی فائدہ نہیں۔ ایسی صورت میں، میں اپنے کبوتروں کو دانہ کھلانے میں مصروف رہوں گا اور نواب آصف الدولہ کے معاملات کو ان کے انفارمیشن آفیسروں پر چھوڑ دوں گا۔ لیکن مجھے یقین

ہے کہ آپ نے اس سیمینار میں اپنا مضمون پڑھنے کے لیے مجھے بلایا ہے تو آپ ایسے کسی رویے کا شکار نہیں ہوں گے اور مجھے اجازت دیں گے کہ آپ کی مزاج پرسی کے جواب میں، میں اپنے مزاج اور طبیعت کے مطابق جو جی چاہے کہوں۔

ہاں تو آج کا موضوع ہے''ادیب اور مملکت'' — آپ کو معلوم ہے کہ گزشتہ نصف صدی میں اس مسئلے پر بڑی بڑی بحثیں ہوئی ہیں۔ کچھ لوگ جن میں مملکت کے نظریہ سازوں کے ساتھ ادیب بھی شامل ہیں، اس نظریے کے حامل ہیں کہ ادیب اور مملکت کا رشتہ آقا و محکوم کا رشتہ ہے۔ ادیب مملکت کا آلۂ کار ہے اور اس کا اوّلین فریضہ مملکت کے فرائض کو پورا کرنا ہے۔ یعنی ادیب کا فرض ہے کہ وہ جو کچھ لکھے مملکت کے مقاصد اور ضروریات کو پورا کرنے کے لیے لکھے۔ مملکت حالتِ جنگ میں ہو تو ادیب وطن کے سجیلے جوانوں کو یہ بتائے کہ میرے نغمے تمھارے لیے ہیں۔ ایسے افسانے، ناول اور ڈرامے تخلیق کرے جن میں دشمن کو شیطان ثابت کرنے کے لیے پورا زورِ قلم لگایا گیا ہو۔ حکومت پیداوار بڑھانا یا بچت کی ترغیب دینا چاہے تو ادیب اپنے ہم وطنوں کو یہ بتائے کہ وہ دن رات کتنا ایندھن ضائع کررہے ہیں۔ سیدھی بات یہ ہے کہ اس نظریے کا مطلب صرف اتنا ہے کہ ادیب مملکت کے پراپیگنڈے کے لیے لکھے ظاہر ہے کہ اس نظریے کے پیچھے ایک پورا نظریۂ حیات موجود ہے جو مملکت کو اپنے نظامِ اقتدار میں وہی جگہ دیتا ہے جو مذہبی نظامِ اقتدار میں خدا کو حاصل ہے یعنی اس نظریے کے تحت ہر چیز مملکت کے لیے ہوتی ہے۔

میں اپنا شمار مملکت کے ادنیٰ خدمت گزاروں میں کرتا ہوں اور اس کے شہری کی حیثیت سے اس کے قانون کی اطاعت و احترام اپنا فرض سمجھتا ہوں۔ ضرورت پڑے تو اس کے لیے میں اپنے جان و مال کی قربانی بھی دے سکتا ہوں۔ میری مملکت میرے لیے ایسی کشتی کی طرح ہے جس پر سمندر اور اس کے طوفانوں کے درمیان میری سلامتی کا انحصار ہے نہ صرف میری بلکہ میری آئندہ نسلوں کی سلامتی بھی مملکت ہی کے حصارِ عافیت میں ممکن ہے۔ اور پاکستان تو مجھے یوں بھی عزیز ہے کہ میرے ایمان کا جزو ہے اور میرے دین کے حوالے سے میرے لیے مقدس ترین متاعِ حیات ہے لیکن یہ سب باتیں شہری کے حوالے سے ہیں۔ ان سے یہ حقیقت بدل نہیں سکتی کہ ادیب بہ حیثیت ادیب کے کچھ اور ہوتا ہے۔ مجھے بصد ادب پورے وثوق سے کہنے دیجیے کہ ادیب بہ حیثیت ادیب مملکت کا آلۂ کار نہیں ہے یعنی اس کا ادبی فریضہ مملکت کے مطالبے پر لکھنا نہیں ہے۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر ایک بات اور کہنا چاہتا ہوں اور یہ بات ادیب کے نہیں ادب کے بارے میں ہے، وہ یہ ہے کہ ادب کا فریضہ مملکت کی خدمت نہیں ہے۔ میرے الفاظ اگر آپ کو پرجوش معلوم ہوں تو میں ان کے لیے معذرت خواہ ہوں لیکن اگر آپ کو ان سے کچھ الجھن بھی ہو رہی ہے تو اسے دور کرنے کی کوشش کروں

گا۔ آئیے میری بات کو سمجھنے کے لیے ایک سوال پر غور کیجیے۔ کیا مملکت کا قیام مقصود بالذات ہے؟ یا مملکت اس لیے قائم کی جاتی ہے کہ اس کے ذریعے کچھ مقاصد حاصل کیے جاسکیں؟ اگر مملکت مقصود بالذات ہے تو پھر ہر چیز یقیناً مملکت کے مفاد کے تابع ہے لیکن اگر مملکت مقصود بالذات نہیں ہے اور چند مقاصد کے حصول کا ذریعہ ہے تو پھر وہ مقاصد مملکت پر فوقیت رکھتے ہیں۔ میں پاکستان کی مثال پیش کرتا ہوں۔ پاکستان ایک ایسی مملکت ہے جو واضح طور پر چند مقاصد کے تحت وجود میں آئی ہے۔ آسانی کے لیے کہہ لیجیے کہ اسلام کے نام پر وجود میں آئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اسلام، پاکستان پر فوقیت رکھتا ہے اور پاکستان کا مقصود اسلام کی خدمت ہے۔ اس مثال سے یہ واضح ہو گیا کہ مملکتیں کچھ ایسے اعلیٰ تر مقاصد کے لیے وجود میں آتی ہیں یا مملکتوں پر مقدم ہوتے ہیں اور مملکتوں کا قیام ان مقاصد کے حصول کے لیے ہوتا ہے۔ یہ بات اگر واضح ہو گئی تو مجھے دعویٰ کرنے دیجیے کہ ادب ان اعلیٰ ترین مقاصد میں سے ایک مقصد ہے جن کے لیے مملکتیں وجود میں لائی جاتی ہیں۔

میں آپ سے درخواست کروں گا کہ آپ ادب کی اس مدح سرائی پر، کہہ لیجیے کہ مبالغہ آمیز مدح سرائی پر، اظہار ناراضگی کرنے میں عجلت سے کام نہ لیں۔ مجھے اس بات کا احساس ہے کہ بعض لوگوں کے نزدیک ادب اتنی چھوٹی چیز ہے کہ اس کا مقابلہ مملکت سے کرنا ممولے کو شہباز سے لڑانا ہے۔ ادب بے چارہ ہے ہی کیا؟ ادب کم زور اور چھوٹے موٹے لفظوں کا مجموعہ ہی تو ہوتا ہے۔ پھر ادب کو مملکت کے مقابلے پر کیسے رکھا جا سکتا ہے؟ میں ادب کے دفاع میں شاید ابھی کچھ نہ کہوں لیکن اگر آپ لفظوں کی بے حرمتی کریں گے تو آپ کی طرح میں بھی برا ماننے کا حق رکھتا ہوں۔ الفاظ چھوٹی موٹی چیز نہیں ہیں۔ یہ الفاظ ہی ہیں جنھیں کبھی ہم، خیال کہتے ہیں، کبھی جذبہ، کبھی احساس۔ یہاں تک کہ ہمارے عقائد بھی الفاظ کے بغیر نہیں ہوتے۔ تو ادب اگر الفاظ کا مجموعہ ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ادب ہمارے عقائد، ہمارے خیالات، ہمارے جذبات، ہمارے احساسات کی تشکیل کا بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ تخلیق کا ذریعہ ہے۔ اب اگر آپ چاہیں تو مجھ سے یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ ادب کا مقصد اگر مملکت کی خدمت نہیں ہے اور ادب ان اعلیٰ ترین چیزوں میں سے ایک ہے جن کے لیے مملکت وجود میں آتی ہے، تو ادب کا مقصد کیا ہے؟ یقیناً یہ ایک اہم سوال ہے۔ اس سوال کے بے شمار جوابات دیے گئے ہیں۔ میں نے شروع میں مملکت کے نظریہ سازوں اور ان کے ہم نوا ادیبوں کا ذکر کیا تھا۔ ان کا یہ نظریہ کہ ادب کا مقصد مملکت کی خدمت ہے اسی سوال کا ایک جواب تھا۔ اس جواب کی متعدد شکلیں ہیں۔ مملکت چوں کہ ایک معاشرتی تنظیم ہے اس لیے کچھ لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ ادب معاشرے کا خادم ہے۔ اسی منطق کو آگے بڑھا کر کچھ نظریہ سازوں نے ادب کو سیاسی تنظیموں کا آلۂ کار ثابت کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس کے جواب میں کہنے والوں نے نفی کے جوش میں یہاں

تک کہہ دیا ہے کہ ادب صرف ادیب کے لیے ہوتا ہے۔ جھگڑے کی صورت میں انتہا پسندانہ نظریات اسی طرح پھیلتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ سارے جوابات ادب کی ماہیت اور حقیقت کو نہ سمجھنے سے پیدا ہوئے ہیں۔ادب کا مقصد چاہے مملکت کی خدمت کو ٹھہرالیا جائے، چاہے معاشرے اور سیاسی پارٹیوں کے مقاصد کے حصول کو ادب کی غرض و غایت بنایا جائے یا ادب کے مقصد کو ایک فردِ واحد یعنی ادیب کی خدمت قرار دیا جائے، ان سب باتوں میں یہ تسلیم کرلیا گیا ہے کہ ادب کا کچھ نہ کچھ مقصد ضرور ہے —— جب کہ حقیقت شاید یہ ہے کہ ادب کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ ادب ایک بے مقصد چیز ہے۔ جی ہاں، بالکل بے مقصد —— آپ شاید یہ سوچ کر مطمئن ہو جائیں کہ میں نے ادب کے مقصد کی نفی کر کے خود ادب کی اہمیت کو ختم کر دیا ہے اور اس کی بے اہمیتی کو تسلیم کرلیا ہے، لیکن کیا سچ مچ کسی چیز کے بے مقصد ہونے کے معنی غیر اہم ہونے کے ہیں؟

میں چاہتا ہوں کہ اس سوال کو آپ توجہ سے سنیں۔ میرے سامنے ایک مثال ہوا کی ہے۔ ہوا کتنی اہم چیز ہے اور ہماری زندگی کے لیے کتنی ضروری ہے لیکن کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہوا کا مقصد یہ ہے کہ ہم سانس لیں اور گرمی ہو تو پنکھا چلا لیں۔ دوسرے لفظوں میں کیا ہوا کا مقصد انسانی زندگی کو فائدہ پہنچانا ہے؟ میرے نزدیک جواب صاف نفی میں ہے۔ ہوا کا ہرگز کوئی ایسا مقصد نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہوا ایک ایسا فطری عنصر ہے جس کے بغیر انسانی زندگی ممکن نہیں، لیکن انسانی زندگی ہوا کا مقصد نہیں۔ ہوا تو بس فطرت کے مظاہر میں ایک مظہر ہے۔ یہ مثال میں نے اسے لیے پیش کی ہے تاکہ یہ کہہ سکوں کہ ادب بھی ہوا کی طرح تہذیبی زندگی کا ایک فطری عنصر ہے۔ جس طرح فطرت ہوا کو پیدا کرتی ہے اسی طرح تہذیبی زندگی ادب کو پیدا کرتی ہے۔ اس بات کو ایک بار تسلیم کرلیا جائے تو ہم ادب کے فائدوں کی بات بھی کر سکتے ہیں۔ادب سے انسانوں کو سیکڑوں روحانی، اخلاقی، جمالیاتی فائدے پہنچ سکتے ہیں لیکن یہ فائدے ادب کا مقصد نہیں ہیں۔ ادب کی تعریف تو بس یہی ہے کہ وہ تہذیب کے عناصرِ ترکیبی میں ایک اہم عنصر ہے۔ دراصل ادب کے مقصد کا اضطراب انگیز سوال ہمیشہ ایک تہذیبی زوال کی صورتِ حال میں پیدا ہوتا ہے کیوں کہ یہ پوچھنا کہ ادب کا مقصد کیا ہے؟ درحقیقت یہ پوچھنے کے مترادف ہے کہ تہذیب کا مقصد کیا ہے؟ اور یہ سوال ہمیشہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تہذیب خود اپنے وجود سے غیر مطمئن ہو جاتی ہے۔ ادب کے بارے میں ہمارے شعور میں جو اضطراب اور الجھن پائی جاتی ہے وہ تہذیبی زوال کی اس صورت سے پیدا ہوتی ہے جس میں آج ہم مبتلا ہیں اور آہستہ آہستہ ایک ایسی حالت کی طرف بڑھ رہے ہیں جو قدیم بربریت سے زیادہ ہولناک ثابت ہوگی۔

ادب تہذیب کا ایک فطری عنصر ہے، یہ بات کہہ کر شاید میں یہ بیان کر سکوں کہ ادب کی

ماہیت کیا ہے۔ جس طرح فطرت کے عناصر میں خود فطرت کی روح کارفرما ہوتی ہے اس طرح ادب بھی اس تہذیب کی روح کا مظہر ہوتا ہے جو اسے پیدا کرتی ہے۔ یہ تہذیب کی روح کیا ہے؟ اسے شاید میں واضح طور پر بیان نہ کرسکوں۔ کیوں کہ بہت سی چیزیں اتنی پراسرار ہوتی ہیں کہ ان کی نقاب کشائی ممکن نہیں ہوتی۔ ان کے اردگرد مقدس تاریکی کا ایک ایسا ہالہ ہوتا ہے جسے شعور کی روشنی میں نہیں لایا جاسکتا۔ شاید میں صرف یہ کہہ سکوں کہ تہذیب کی روح خود زندگی کی طرح ایک سرِ نہاں ہے۔ زندگی کی قوت سے ہم زندہ رہتے ہیں۔ وہ ہمارے جسم کے رویں رویں میں سرایت کیے ہوتی ہے۔ اس کے بغیر ہم مٹھی بھر خاک کے سوا اور کچھ نہیں رہ جاتے لیکن کیا ہم اسے بیان کرسکتے ہیں؟ تہذیب کی روح ایک ہیئتِ اجتماعیہ کی زندگی کا دوسرا نام ہے۔ اسی ہیئتِ اجتماعیہ کے ہر چھوٹے بڑے مظہر میں زندگی کی وہ رو دوڑی ہوئی ہوتی ہے جس کے بغیر وہ ہیئتِ اجتماعیہ زندہ نہیں رہ سکتی۔ ایک زندہ اور توانا درخت کی زندگی کی طرح وہ اس کی جڑوں سے شاخوں تک پھیلتی ہے اور پھولوں اور پھلوں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ادب شجرِ تہذیب کے اندر کام کرنے والی توانائی کا وہ پھول ہے جو اس کی بلند ترین شاخ پر کھلتا ہے اور اس بہار آفرین کی توانائی کا مظہر ہوتا ہے۔ یہ بات اگر آپ کو کچھ شاعرانہ معلوم ہو تو آیئے اسے تصورات کی شکل میں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مجھے اندیشہ ہے کہ اب جو میں بحث کرنے والا ہوں وہ کہیں مجرد تصورات کے گورکھ دھندے میں پھنس کر نہ رہ جائے۔ بات یوں ہے کہ مجھے مجرد تصورات سے زیادہ دلچسپی نہیں ہے۔ اگر کوئی مجھ سے سوال کرے کہ انسان کیا ہے؟ یا انسانیت کسے کہتے ہیں؟ تو شاید میں اس پر ایک لمحے کے لیے بھی غور نہ کروں لیکن یہ سوال کہ میں کیا ہوں اور میرا اپنے ماحول، اپنی قوم اور اپنے جیسے دوسرے انسانوں سے کیا تعلق ہے؟ مجھے گھنٹوں سوچنے پر مجبور کرسکتا ہے دوسرے لفظوں میں آپ چاہیں تو اسے میری ذہنی کم زوری کہہ لیں۔ میں تخصیص کے بغیر تعمیمات پر غور کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اس لیے درخواست ہے کہ آپ مجھے اجازت دیں کہ میں تہذیب کی روح کے مسئلے اور ادب سے اس کے تعلق کو ایک ٹھوس سوال میں تبدیل کرلوں۔ یعنی اس پر اس طرح غور کروں کہ پاکستان کی اگر کوئی تہذیب ہے تو اس کی روح کیا ہے؟ اور پاکستانی ادب اور ادیبوں سے اس کا کیا تعلق ہے۔ یقیناً یہ ایک ایسا سوال ہوگا جس کے جواب میں میں صرف اپنے دماغ سے نہیں اپنے پورے وجود سے شریک ہوں گا اور شاید اس تلاش کے دوران کوئی ایسی بات کہہ سکوں جو آپ کی سماعت کے شایانِ شان ہو ــــــ کوئی ایسی بات جس پر سوچنے والے سوچیں اور عمل کرنے والے اگر چاہیں تو اس سے فائدہ اٹھائیں۔

پاکستان کے بارے میں ایک بنیادی پیش پا افتادہ بات یہ ہے کہ یہ اسلامی مملکت ہے

جس کی ایک اپنی تہذیب ہے اور پورا پاکستان اس لیے وجود میں آیا ہے کہ اس تہذیب کی بقا اور استحکام کے فریضے کو زندگی کی ساری توانائیوں کے ساتھ پورا کرے۔ اب یہ تہذیب ایک مذہبی تہذیب ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ ایک مذہب کے انسانوں پر عمل اور ردِعمل سے پیدا ہوئی ہے اور تمام بنیادی انسانی رشتوں کو متعین کرتی ہے۔ انسانی رشتوں کی چار مرکزی اور بنیادی شکلیں ہیں خدا اور انسان کا رشتہ، انسان اور کائنات کا رشتہ، انسان اور انسان کا رشتہ اور انسان کا خود اپنے نفس سے رشتہ۔ یہ رشتے مثبت اور منفی دونوں ہوتے ہیں۔ یعنی جب ہم خدا اور انسان کے رشتے کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے یہ معنی ہی نہیں ہوتے کہ یہ رشتہ لازمی طور پر مثبت ہوتا ہے۔ مثبت رشتہ خدا کا اقرار کرتا ہے، منفی رشتہ انکار لیکن رشتے دونوں ہوتے ہیں۔ ان معنوں میں کوئی بھی تہذیب خدا اور انسان کے رشتے کے بغیر نہیں ہوسکتی۔ یہی حال دوسرے انسانی رشتوں کا ہے۔ آپ فطرت، انسان اور اپنے نفس کے بارے میں مثبت یا منفی کوئی بھی رویہ اختیار کر سکتے ہیں۔ اب یہ تہذیب، تہذیب پر مبنی ہے کہ وہ کس طرح محسوس کرتی ہے۔ تہذیبوں کے اختلافات اسی احساس کے اختلاف سے پیدا ہوتے ہیں۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ پاکستان کی تہذیب اسلامی تہذیب ہے تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ وہ خدا، فطرت انسان اور نفس کے بارے میں ایک خاص طرح محسوس کرتی ہے اور اپنی ہیئت کے تمام مظاہر میں ایک بنیادی طرزِ احساس کا اظہار کرتی ہے۔ اس طرزِ احساس کے بغیر یہ تہذیب نہ اپنے تمام اجزا کو مجتمع کر سکتی ہے اور نہ ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل میں انھیں زندہ اور فعال طور پر قائم رکھ سکتی ہے۔ اس بحث کا ادب سے یہ تعلق ہے کہ ادب تہذیبی طرزِ احساس کا لفظی اظہار ہے جو ہمیشہ اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ تہذیب اپنے طرزِ احساس میں کتنی زندہ اور فعال ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب تہذیبی طرزِ احساس کا اظہار بھی ہے اور اس کی زندگی اور توانائی کا پیمانہ بھی۔ یہی حال دوسرے فنونِ لطیفہ کا ہے۔ یہ جہاں تہذیب کی داخلی قوت سے پیدا ہوتے ہیں وہاں ہمیں یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ قوت کس حد تک زندہ ہے۔ میں نے جب یہ کہا تھا کہ ادب تہذیب کا ایک فطری عنصر ہے تو اس سے جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، میری مراد یہ تھی کہ خود تہذیب کی روح نے اپنے اظہار کے لیے اس آئینے کی تخلیق کی ہے۔ پاکستانی ادب اگر وہ ادب ہے تو پاکستانی تہذیب کے آئینے کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اب ہم ایک نازک بحث کے قریب پہنچ رہے ہیں۔ میرا ارادہ ہے کہ میں ابھی تھوڑی دیر میں ممکنہ وضاحت کے ساتھ آپ کے سامنے اسے پیش کرنے کی کوشش کروں۔ لیکن اس سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ اس بحث کو آج کے موضوع سے جوڑ کر ایک بات مکمل کرلوں۔ ہمیں یہ تو معلوم ہوگیا کہ ادب کا ہماری تہذیب سے کیا تعلق ہے لیکن ہمیں یہ معلوم نہیں ہوا کہ اس بحث میں مملکت کا کیا مقام ہے۔ مجھے عرض کرنے دیجیے کہ مملکت کا قیام اگر ایک تہذیب کو قائم کرنا اور اس کی

بقا اور استحکام کا فریضہ انجام دینا ہے، تو پاکستانی مملکت کا مقصد اسلامی تہذیب کی اس شکل کو محفوظ رکھنا ہے جو پاکستان کو معرضِ وجود میں لائی ہے۔ یقیناً مملکت کے فریضے کی یہ بحث ہم اعلیٰ ترین مقصد کی روشنی میں کر رہے ہیں اور اس میں قیامِ امن، فراہمیِ روزگار، ملکی پیداوار میں اضافہ اور نظم ونسق وغیرہ کے مسائل چھوڑ دیے گئے ہیں۔ مملکت تہذیب سے متعلق اپنا فریضہ ہمیشہ تہذیب کے ظاہری عوامل کی حفاظت کی صورت میں ادا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں مملکت تہذیب کے ظاہر کی حفاظت کرتی ہے جب کہ ادیب اس کے باطن کی نگہبانی کرتے ہیں۔ اس طرح ادیب اور مملکت تہذیب کے داخل وخارج یا اس کے جسم اور روح کی حفاظت کے مشترک مقصد میں ایک دوسرے کے معاون ہوتے ہیں اور یوں اپنی اپنی حدود میں وہ اعلیٰ ترین فریضہ انجام دیتے ہیں جس کے بغیر کوئی ہیئتِ اجتماعیہ مہذب کہلانے کی مستحق نہیں ہوسکتی۔

مملکت اور ادیب کے باہمی تعاون ہی سے تہذیبی زندگی زمان و مکاں کی بدلتی ہوئی رو میں اپنے تسلسل کو قائم رکھتی ہے لیکن تعاون کی یہ بات ہمیشہ اعلیٰ معنوں میں کی جاسکتی ہے کیوں کہ تعاون کی وہ شکلیں جن کو مملکت کے نظریہ سازوں نے عہدِ حاضر میں اس طرح بیان کیا ہے جس طرح بددیانت دکان دار سارا وزن ایک ہی پلڑے میں ڈال دیتا ہے، یعنی مملکت کو مرکز بنا کر ادیب کو اس کے گرد طواف کرنے کی خدمت سونپی گئی ہے اور یہ تسلیم کرانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ ادیب کو وہی کرنا ہے جو مملکت اس سے کرانا چاہتی ہے۔ تعاون کے اس غیر متعلق نظریے کو رد کرنے کے لیے وہ بحث چھیڑنا چاہتا ہوں جس کے بارے میں، میں نے آپ سے وعدہ کیا تھا کہ ابھی اسے آپ کے سامنے پیش کروں گا۔ میرا اشارہ اس صورتِ حال کی طرف ہے جب ادیب اور مملکت کے مابین تعاون کی بجائے اختلاف ہو۔

جنابِ صدر! میں اپنے ضمیر کی پوری سچائی کے ساتھ یہ اعلان ضروری سمجھتا ہوں کہ اگر ادیب اور مملکت میں اختلاف ہو اور یہ اختلاف سچے ادیب اور مملکت کے درمیان ہو کیوں کہ سیاسی گروہ بندیوں اور ان جھوٹے ادیبوں کو جو ادب کو سکۂ رائج الوقت کے طور پر استعمال کرتے ہیں، میں ادیبوں کی صف میں شامل ہی نہیں سمجھتا، تو اس اختلاف میں، میں ادیب کا طرف دار ہوں گا اور سچے ادیب سے مملکت کا اختلاف صرف ایک دوست اور ہم دردہی کا اختلاف ہوتا ہے۔ ایک ایسے دوست اور ہم درد کا اختلاف جو اپنے مخصوص فریضے کی ذمہ داریوں کو پورا کرنے کے لیے اختلاف کرتا ہے۔ یہ بات تھوڑی سی مبہم ہے اس لیے آیئے اسے ذرا وضاحت سے دیکھنے کی کوشش کریں۔

تہذیب جس کی حفاظت مملکت اور ادیب دونوں کے فرائض میں شامل ہے، کوئی جامد چیز نہیں ہے۔ یہ ہر لحظہ تغیّر پذیر ہے اور زندگی کی طرح ہر لحظہ نت نئی صورتیں اختیار کرتی ہے۔ اس کے

اندر دو اصول ہمیشہ کارفرما ہوتے ہیں۔ ایک ثبات کا اصول اور دوسرا تغیر کا۔ ثبات کا اصول تہذیب اور معاشرت کی ان شکلوں کو برقرار رکھتا ہے جو اپنے وجود کو اس کے لیے قائم رکھنا چاہتی ہیں تاکہ ماضی، حال اور تسلسل کے سفر میں وہ اپنے تسلسل کو برقرار رکھ سکیں۔ اس کے برعکس تغیر کا اصول تہذیب کو جمود اور اس لیے موت سے بچاتا ہے اور ہر دم اپنی تازہ کاری سے تہذیب کو زندہ اور توانا رکھتا ہے۔ ادیب اور مملکت دونوں ثبات اور تغیر کے توازن کو قائم رکھنے کے لیے کام کرتے ہیں لیکن اکثر ایسا ہوتا ہے کہ مملکت تغیر کے مطالبے کو اتنے واشگاف انداز میں دیکھنے سے قاصر رہ جاتی ہے جتنے واضح طور پر ایک سچے ادیب کی بصیرت اُسے دیکھ لیتی ہے کیوں کہ مملکت ثبات کی نمائندہ ہے جب کہ ادیب نسبتاً تغیر کی زیادہ نمائندگی کرتا ہے اور یوں ادیب کے وجدان پر سہونے والا کشف بظاہر مملکت سے متصادم ہو جاتا ہے۔ جب کہ درحقیقت ادیب تغیر کی جس ضرورت کی طرف اشارہ کرتا ہے اس کو جان لینا مملکت کے قیام و بقا کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ایک سچے ادیب کے وجدان کی صداقت انجامِ کار مملکت کو بھی یہ تسلیم کرنے پر مجبور کرتی ہے کہ اس تغیر کو قبول کرنا خود مملکت کے لیے لازمی تھا۔ حالاں کہ مملکت ایک لحۂ موجود میں اسے دیکھنے سے قاصر تھی۔ ان معنوں میں ادیب کا مملکت سے اختلاف تہذیب کے لیے ایک نیک فال ہوتا ہے اور تہذیب کی زندگی کے لیے اتنا ہی ضروری ہے جتنا بنجر ہو جانے والی زمین کے لیے وہ سیلاب جو اسے ایک نئی زرخیزی سے ہم کنار کرتا ہے۔ اس بات کو میں اقبال کے الفاظ میں بیان کرنا چاہوں تو یہ کہوں گا کہ ادیب مملکت یا معاشرے یا ہیئتِ اجتماعیہ کے لیے ایک دیدۂ بینا کی حیثیت رکھتا ہے جس کی مدد سے مملکت اپنے ماضی، حال اور مستقبل کو دیکھتی ہے اور اپنے سفرِ حیات میں دیکھ بھال کر زمانے کے کٹھن اور دشوار گزار راستے کو طے کرتی ہے۔ اگر یہ دیدۂ بینا موجود نہ ہو تو مملکت اندھیروں میں بھٹک کر رہ جاتی ہے اور نہ تو اپنے گرد و پیش کو دیکھ سکتی ہے اور نہ ہی خود اپنے وجود کا کوئی جواز پیش کر سکتی ہے۔

(بہ شکریہ ''اظہار''۔ کراچی ستمبر ۱۹۸۳ء)

○

# اسلامی ادب کا مسئلہ

ادبِ اسلامی کی تحریک جتنے زور سے شروع ہوئی تھی اتنے زور سے چلی نہیں۔ بس کچھ دن دوڑنے کی کوشش کر کے بیٹھ گئی اور اب تو کوئی اس کا نام بھی نہیں لیتا۔ ترقی پسند تحریک کی طرح یہ بھی صرف ماضی کے حوالے کی ایک چیز ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ لیکن ترقی پسند تحریک اور ادبِ اسلامی کی تحریک میں بڑا فرق ہے۔ ترقی پسند تحریک ایک بین الاقوامی تحریک تھی جب کہ ادبِ اسلامی کی تحریک برصغیر سے باہر موجود نہ تھی۔ دوسرے ترقی پسند تحریک میں نہ صرف برصغیر بلکہ دنیا کے بہت بڑے بڑے ادیب شامل تھے، جب کہ ادبِ اسلامی کی تحریک میں ادبی لحاظ سے کوئی قابلِ ذکر نام نہیں تھا۔ تیسرے ترقی پسند تحریک زمانے کے فیشن کے مطابق تھی، جب کہ ادبِ اسلامی کی تحریک اس سے لڑنے کی ایک تحریک تھی۔ ان سب باتوں کی وجہ سے ادبِ اسلامی کی تحریک کا ترقی پسند تحریک سے مقابلہ کرنا ایک فضول سی بات ہے۔ ترقی پسند تحریک سے ہمارے جو بھی اختلافات ہوں لیکن ادبِ اسلامی کی تحریک اس کے آگے کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ سب سے بڑی بات یہ کہ ترقی پسند تحریک نے قابلِ توجہ ادب پیدا کر کے دکھایا جب کہ ادبِ اسلامی کی تحریک کی ادبی پیداوار نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ حقائق تلخ ہیں لیکن ہمیں اسلامی ادب پیدا کرنا ہے تو اپنی کم زوریوں کو مان کر چلنا پڑے گا اور یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس میں ہمیں اب تک کوئی کامیابی کیوں نہیں ہوئی ہے؟

قابلِ ذکر ادیبوں میں صرف محمد حسن عسکری ایسے تھے جنھوں نے پاکستان بنتے ہی پاکستانی اور اسلامی ادب کی ضرورت پر زور دیا تھا اور اس سلسلے میں دو ایک مضامین بھی لکھے تھے۔ عسکری صاحب ایسے آدمی تھے کہ جب وہ کوئی بات کہتے تھے تو ان کے مخالف بھی ان کی بات سنتے

تھے اور ان کی کہی ہوئی بات ادبی حلقوں میں بحث و مباحثہ کا موضوع بن جاتی تھی۔ چناں چہ عسکری صاحب نے جب اسلامی ادب کی بات اٹھائی تو ادبی حلقوں میں خاصا ردِعمل پیدا ہوا اور فراق گورکھ پوری صاحب تک کو اس کے جواب میں کچھ لکھنا پڑا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی بھی بولے اور غالب والے آفتاب احمد صاحب نے بھی بحث میں حصہ لیا۔ اپنا ذکر اگر خودنمائی نہ سمجھا جائے تو میں نے بھی اس سلسلے میں ایک مضمون لکھا لیکن ادب اسلامی کی تحریک والے اس ردِعمل سے الگ تھلگ رہے، اور دراصل انھیں پتا ہی نہیں تھا کہ ادبی حلقوں کا ردِعمل کیا معنی رکھتا ہے۔ نتیجہ تو اس ردِعمل کا بھی کچھ نہیں نکلا لیکن ادب اسلامی کی تحریک والے اگر اسے سمجھنے کی کوشش کرتے تو اس سے کچھ فائدہ اٹھا سکتے تھے، جو افسوس کہ انھوں نے نہیں اٹھایا۔

ادب اسلامی والوں کی سب سے بڑی کمزوری یہ تھی کہ یہ اسلام کے سلسلے میں چاہے جتنے پرجوش ہوں لیکن ان کی ادبی تربیت ناقص تھی۔ ادب کیا ہوتا ہے، کیسے تخلیق ہوتا ہے، ادبی اقدار اور غیر ادبی اقدار میں کیا فرق ہوتا ہے؟ ہماری تہذیب میں اسلامی ادب کی کیا خصوصیات رہی ہیں؟ ان معاملات سے انھیں چنداں دلچسپی نہیں تھی۔ ان معاملات پر غور کرنے، انھیں سمجھنے اور ان کا جواب معلوم کرنے کے بجائے ادب اسلامی والوں نے ترقی پسندوں کی نقالی کو کافی سمجھا اور ''سرخ سویرا'' کی جگہ ''سبز سویرا'' اور اشتراکی انقلاب کی جگہ اسلامی انقلاب کے الفاظ لکھ کر انھوں نے سمجھا کہ وہ پالا جیت لیں گے۔ بدترین بات یہ ہوئی کہ ترقی پسند ادب سے انھوں نے ادب کے بارے میں تو کچھ نہ سیکھا، نعرے بازی البتہ سیکھ لی۔ پھر نعرے بازی کی وجہ سے ادیب ترقی پسند تحریک کو رد کرتے تھے تو ادب اسلامی والوں کی کون سنتا۔

معاف کیجیے، میری تنقید سخت ہے لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ میں ادب اسلامی تحریک کی ناکامی کو اسلامی ادب کی ناکامی نہیں سمجھتا۔ میرے نزدیک اسلامی ادب کے تصور میں بڑی جان ہے اور اگر اسے صحیح طور پر سمجھ کر اسی کے لیے کام کیا جائے تو بڑا کام ہوسکتا ہے۔ اس لیے میں چاہتا ہوں کہ سوچنے والے اس تصور پر سوچیں اور خاص طور پر وہ ادیب جو اسلام پر یقین رکھتے ہیں لیکن کوئی نمونہ پیشِ نظر نہ ہونے کی وجہ سے اسلامی ادب پیدا نہیں کر سکتے یا یہ نہیں جانتے کہ اسلامی ادب پیدا کرنے کے لیے انھیں کیا کرنا چاہیے وہ اس تصویر پر غور کریں اور پھر اس کے بعد ممکن ہے کہ باہمی تبادلۂ خیالات کے لیے زمین ہموار ہوسکے۔

اسلامی ادب کیا ہے؟ اس کے لیے ضروری ہے کہ ہم ایک طرف واضح طور پر اسلام کو سمجھ لیں اور دوسری طرف یہ جاننے کی کوشش کریں کہ ادب کیا ہوتا ہے۔ پڑھے لکھے لوگوں میں اس قسم کی بات کرنا ہے تو بری بات، لیکن میں اپنے اس احساس کو کیا کروں کہ ہمارے یہاں بہت سی الجھنیں ان

ہی تصورات کو واضح طور پر نہ سمجھنے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ اسلام اور ادب کو سمجھنے سے میرا مطلب یہ نہیں کہ ہم ان کی تشریح و تفسیر کے مختلف مکاتب کی بحثوں میں الجھ جائیں۔ کیوں کہ بدقسمتی سے اسلام اور ادب دونوں جھگڑے کے چھلے ہیں اور ہم اختلافات میں جائیں تو باہر نکالنے کا رستہ مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔ میرا مطلب دونوں کے صرف ایسے تصور سے ہے جو عمومی اور مشترک ہو اور اسی پر زیادہ سے زیادہ اتفاق کیا جا سکے، مثلاً اسلام کے بارے میں ہم ایک عمومی بات یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ چار چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ (۱) عقائد (۲) عبادات (۳) اخلاقیات (۴) ایمان۔ ایمان ایک داخلی کیفیت ہے اور عقائد، عبادات اور اخلاقیات اس کی خارجی شکلیں ہیں۔ عقائد میں توحید، رسالت اور آخرت پر ایمان بنیادی ہیں اور اخلاقیات کا تعلق انسانوں کے ان باہمی تعلقات سے ہے جو ان عقائد سے پیدا ہوتے ہیں۔

عبادات کا تعلق خدا اور انسان کے رشتے سے ہے۔ لیکن خدا اور انسان کا یہ رشتہ علامتی طور پر اسلام میں انسان اور کائنات اور انسان کے رشتے اپنے دائرے میں لے لیتا ہے، مثلاً نماز کو لیجیے۔ نماز میں اوّلین چیز ہے نیت۔ یہ ایک داخلی چیز ہے۔ نیت یہ کی جاتی ہے کہ یہ نماز اللہ کے لیے ہے لیکن نماز باجماعت کا حکم ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ ایک اجتماعی چیز ہے یعنی نماز کے ذریعے انسان ایک طرف خدا سے رشتہ قائم کرتا ہے دوسری طرف انسانوں سے۔ نماز میں تیسری چیز وقت کی پابندی ہے اور وقت سورج، چاند، ستاروں کی گردش سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لیے اس کا مطلب ہوا کائنات سے انسان کا رشتہ۔ اب ہم نماز کے ذریعے تین رشتوں کا اظہار کرتے ہیں (۱) انسان اور خدا کا رشتہ (۲) انسان اور کائنات کا رشتہ (۳) انسان اور انسان کا رشتہ۔ یہ سب رشتے مل کر ایک مخصوص طرزِ احساس پیدا کرتے ہیں اور یہ طرزِ احساس ہماری ساری زندگی میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ اسلامی تہذیب اسی طرزِ احساس سے پیدا ہوتی ہے اور اپنے جملہ مظاہر میں اسی کا اظہار کرتی ہے مطلب یہ نکلا کہ اسلام ایک تصورِ حقیقت ہے جو خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں پر محیط ہے۔ اور ایمان کی داخلی کیفیت کے ذریعے ایک طرزِ احساس میں ظاہر ہوتا ہے اور یہی طرزِ احساس اسلامی طرزِ احساس کہلاتا ہے۔ تفصیلات میں جائے بغیر شاید یہ ایک ایسا عمومی تصور ہے جس پر سارے مسلمانوں کا اتفاق ہو سکتا ہے۔

ادب کے بارے میں ہم ایک ایسی عمومی بات کہنے کی کوشش کریں گے جس میں اختلافات کی کم سے کم گنجائش ہو۔ ادب تین چیزوں کا مجموعہ ہوتا ہے (۱) مواد (۲) ہیئت اور (۳) تصورِ ادب۔ اور یہ تینوں چیزیں اپنا اظہار کرتی ہیں الفاظ کے ذریعے۔ مواد سے مراد ذہنی جذباتی، حسی، تخیلی تجربات ہیں۔ یہ تجربات تین چیزوں کے بارے میں ہوتے ہیں اور انھی کے ذریعے حاصل

ہوتے ہیں، یعنی خدا، کائنات اور انسان۔ دوسرے لفظوں میں یہ تجربات خدا اور انسان، کائنات اور انسان کے تعلق سے پیدا ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں مثبت اور منفی رویوں کا اظہار کرتے ہیں، مثلاً خدا سے انکار بھی خدا سے ایک تعلق اور خدا کے بارے میں ایک روّیہ ہے۔ ہیئت سے مراد وہ سانچے ہوتے ہیں جن میں یہ تجربات تشکیل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ سانچے وہ بھی ہو سکتے ہیں جو کسی ادبی روایت میں اجتماعی طور پر موجود ہوں اور وہ بھی جو انفرادی طور پر خود ایجاد کریں۔ تصورِ ادب سے مراد وہ تصور ہے جو ہر لکھنے والے کے ذہن میں ادب کی ماہیت، مقصد اور طریق کار کے بارے میں موجود ہوتا ہے۔ جب یہ تینوں چیزیں طرزِ احساس سے مل کر الفاظ میں اپنا اظہار کرتی ہیں تو وہ ادب کہلاتا ہے۔

اب اسلامی ادب کے معنی ہوئے، وہ ادب جو خدا، کائنات اور انسان کے رشتوں کے بارے میں اسلامی طرزِ احساس کا اظہار کرے۔ اسلامی طریقت کی اصطلاحوں میں اس بات کو زیادہ ٹھوس طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ ان اصطلاحوں کی رو سے بنیادی حقیقت واحد ہے۔ التوحید واحد لیکن اس حقیقت کے کئی درجے ہیں۔ بنیادی حقیقت ہر درجے میں، میں ظہور کرتی ہے لیکن ہر درجے سے ماورا بھی ہے۔ یہ غیب سے ماورا درجہ عالمِ لاہوت کہلاتا ہے۔ ظہور کے اعتبار سے اس کا پہلا درجہ جس میں ہیئت یا شکل کوئی نہیں ہوتی لیکن وہ تعینات کے قریب ہوتا ہے۔ اس درجے کا نام عالمِ جبروت ہے۔ پھر ہیئت کا درجہ آتا ہے۔ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ ظہورِ لطیف کا ہوتا ہے جسے عالمِ ملکوت کہتے ہیں۔ دوسرا حصہ ظہورِ کثیف کا ہوتا ہے جسے عالمِ ناسوت کہتے ہیں۔ اب انسان تمام درجوں کا جامع ہے اس میں بھی سب درجات ہوتے ہیں اور انھیں قلب، روح، نفس اور جسم کی اصطلاحوں میں ظاہر کیا جاتا ہے۔ ادب سے اس کا تعلق یہ ہے کہ ادب حقیقت کے کسی درجے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے۔ اگر اس کا تعلق بہ یک وقت کئی درجوں سے ہے تو وہ بہت بلند ادب ہے۔ اگر کسی ایک درجے سے ہے تو اس درجے کے لحاظ سے اس کی قدر و قیمت کا تعین ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارا موجودہ ادب اس معیار کے لحاظ سے اس لیے پست درجے کا ہے کہ عالمِ ناسوت اور نفس کے ارذل حصے سے تعلق رکھتا ہے۔

اسلامی طریقت کی اصطلاحوں میں، میں نے جو یہ دو ایک باتیں کہی ہیں ان کی تشریح کے لیے تو دفتر چاہیے لیکن آسانی کے لیے ان سب باتوں کا خلاصہ یہ ہے کہ اسلامی ادب وہ ہے جس میں اسلام کے عناصرِ چہارگانہ کے بارے میں مثبت خیالات، جذبات، محسوسات اور رویوں کا اظہار کیا گیا ہو یعنی جو ادب انسانوں پر اسلامی عقائد، عبادات، اخلاقیات اور ایمان کے خارجی اور داخلی اثرات ظاہر کرے۔ اپنے مضمون ''نظریاتی ریاست میں ادیب کا کردار'' میں ہم یہ باتیں قدرے

وضاحت سے لکھ چکے ہیں۔ ان باتوں کو ٹھیک طرح سمجھ لیا جائے تو ہم نہ صرف ماضی کے اسلامی ادب کو پوری طرح سمجھ لیں گے بلکہ مستقبل میں بھی اعلیٰ اور معیاری اسلامی ادب تخلیق کر سکیں گے۔ اس ضمن میں وہ بات جو ہم اپنے مذکورہ مضمون میں نہیں کہہ سکے تھے اس کا ذکر ضروری ہے۔ خدا، کائنات اور انسان یا قلب، روح اور نفس کے بارے میں ہمارے جو بھی تجربات ہوں ان کا تعلق ادب کے مواد سے ہے۔ مواد کے ادب بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ ادبی ہیئت میں جمالیاتی معیارات کے مطابق لفظی تشکیل کی صورت اختیار کرے۔ یعنی اس مواد کے لیے ادبی ہیئت اور جمالیاتی معیار ضروری ہے۔ اب جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے میں اجتماعی اور انفرادی ہیئتوں کا ذکر کر چکا ہوں۔ اجتماعی ہیئت سے مراد وہ ہیئتیں ہیں جو معاشرے میں پہلے سے موجود ہیں اور انفرادی ہیئتوں سے وہ ہیئتیں مراد ہیں جنھیں ادیب انفرادی طور پر ایجاد کرے۔ مثال کے طور پر غزل، رباعی، مثنوی وغیرہ نظم میں، اور داستان اور حکایت وغیرہ نثر میں اجتماعی ہیئتیں ہیں جو معاشرے میں روایتی طور پر چلی آرہی ہیں۔ اس کے مقابلے پر آزاد نظم، نثری نظم، ناول اور افسانہ وغیرہ جدید اور انفرادی ہیئتیں ہیں جنھیں ادیبوں نے مغرب کے زیرِ اثر اختیار کیا ہے۔ اسلامی ادب ان سب ہیئتوں کو کام میں لاسکتا ہے بشرطے کہ وہ مواد کی ضرورت کے مطابق ہوں۔ یہ بات میں نے اس لیے کہی کہ جدید ہیئتوں کی طرف بعض اسلام دوست لوگوں کے رویے سے یہ غلط فہمی نہ پیدا ہو کہ اسلامی ادب کے تصور سے ان کا کوئی تصادم موجود ہے۔ وہ رویے ایسے لوگوں کی ذاتی پسند یا ناپسند سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے بلکہ بعض اوقات تو مجھے یہاں تک گمان ہونے لگتا ہے کہ موجودہ زمانے میں ہمارے تجربات کا صحیح ترین اظہار جدید ہیئتوں میں ہی ہوسکتا ہے۔

اب رہ گئی بات جمالیاتی معیارات کی۔ ان کی دو قسمیں ہیں۔ ایک کو میں داخلی جمالیات کہوں گا، دوسری کو خارجی جمالیات۔ خارجی جمالیات سے مراد وہ سارے معیارات ہیں جنھیں روایتی زبان میں صنائع بدائع کا استعمال کہا جاتا ہے۔ یعنی تشبیہ، استعارہ، لفظی رعایتیں، محاورہ اور روزمرّہ کا صحیح استعمال وغیرہ۔ داخلی جمالیات کی تشریح ذرا مشکل ہے۔ کسی خوب صورت چیز کو دیکھ کر ہمارا پورا وجود متاثر ہوتا ہے۔ اور پورے وجود میں عقل، جذبات، حسیات اور جبلتیں سب شامل ہیں۔ ان سب چیزوں کو ملا کر جو چیز پیدا ہوتی ہے وہ جمالیاتی احساس کہلاتی ہے۔ ہمارا جمالیاتی احساس کیا ہوتا ہے، یہ ہمارے مجموعی طرزِ احساس پر مبنی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم ایسا ہی جمالیاتی احساس رکھتے ہیں، خدا، انسان اور کائنات کے بارے میں جیسا ہمارا احساس ہوتا ہے۔ ادب میں یہ دونوں معیارات بہ یک وقت کام کرتے ہیں یعنی ادب پارے کی خارجی شکل اور اس کی داخلی روح انھی سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب ان دونوں معیارات کے بغیر ادب نہیں بن سکتا۔ اسلامی ادب کو ان معیارات کے بغیر

ادب نہیں کہا جا سکے گا۔

میرے خیال میں اس موضوع سے متعلق جو باتیں مجھے کہنی ہیں وہ میں نے سب کہہ دی ہیں۔ ان میں اختصار تو ضرور ہے لیکن بات چل نکلے تو جو باتیں اختصار سے کی گئی ہیں ان پر تفصیلی گفتگو بھی ہو سکتی ہے بلکہ تفصیلی گفتگو کے بغیر بہت سی باتیں صاف نہیں ہوں گی، مثلاً میرے ذہن میں ایک سوال یہی ہے کہ یہ جو ہماری غزل میں گل، بلبل، صبا، گلستان یا ساقی، مے خوار، جام، شراب اور اسی طرح صحرا، خار، کارواں، جرس، میر کارواں وغیرہ کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان کے معنی کیا ہیں؟ ہم میں سے بہت سے لوگ جانتے ہیں کہ مثلاً فیض صاحب کے یہاں سحر یا شب کے معنی کیا ہیں لیکن کیا اس طرح لوگوں کی وضاحت سے معلوم ہے کہ سحر اور شب کے معنی روایتی غزل میں کیا ہیں۔ اسی طرح ہماری نثر میں جو قصے بیان ہوئے، مثلاً باغ و بہار یا قصۂ گل بکاؤلی کیا یہ سب جنوں اور پریوں کی بے کار داستانیں ہیں یا ان کے کچھ معنی بھی ہیں۔ اسلامی ادب کی تفصیلی تشریح اس قسم کی تفصیلات کے بغیر نہیں ہو سکے گی۔

(''سیپ'' کراچی، شمارہ ۴۱، ۱۹۷۹ء)

○

# پاکستانی ادب کا مسئلہ

پاکستانی ادب وہ ادب ہے جو پاکستان کے بارے میں ہو۔ اس حساب سے بہترین ادب پاکستانی گائیڈ ہے۔ ایک دوسری بات اور کہی جاسکتی ہے۔ پاکستانی ادب وہ ہے جو پاکستان میں لکھا جائے۔ اس تعریف کی رُو سے پاکستان میں جو ادب لکھا جارہا ہے پاکستانی ہے اور اس پر بحث و مباحثہ کی کوئی ضرورت نہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ پاکستانی ادب وہ ہے جو ان زبانوں میں لکھا جارہا ہے جو پاکستان میں بولی جاتی ہیں تو یہ حقیقت سامنے آجاتی ہے کہ یہ زبانیں ہندوستان میں بھی بولی جاتی ہیں۔ آخر میں ایک بات رہ جاتی ہے، پاکستانی ادب وہ ہے جو مسلمانوں کی روایت کے مطابق ہو لیکن اس میں یہ دقت ہے کہ مسلمان تو ہندوستان میں بھی رہتے ہیں۔ غرض کہ کوئی ایسی کلید نہیں ملتی جس سے پاکستانی ادب کے مسئلے کو کھولا جاسکے اور ہندوستان میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اس کی انفرادیت کو ثابت کیا جاسکے۔

پھر ہندوستانی ادب تو ایک مسئلہ ہے۔ ہمیں یہ بھی دکھانا ہے کہ پاکستانی ادب دنیا کی اور قوموں کے ادب سے کس طرح مختلف ہے اور خود دنیائے اسلام میں پیدا ہونے والے ادب کے مقابلے پر اس کی کیا انفرادیت ہے؟

ادب کسی قوم کے مخصوص طرزِ احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ طرزِ احساس خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں اس قوم کے اجتماعی تجربات اور رویوں سے پیدا ہوتا ہے۔ مسلمانوں میں بنیادی طور پر یہ طرزِ احساس مشترک ہے۔ وہ ایک ایسے خدا پر یقین رکھتے ہیں جو ایک طرف کائنات سے ماورا ہے اور دوسری طرف کائنات کا ذرّہ ذرّہ اس کی صفات کا ظہور ہے۔ وہ ایک طرف عرش پر

مستوی ہے، دوسری طرف قلبِ انسان میں سمایا ہوا ہے اور ہماری شہ رگ سے زیادہ ہمارے قریب ہے۔ کائنات کے بارے میں مسلمانوں کا طرزِ احساس یہ ہے کہ یہ ایک مسلم کائنات ہے جس کے ذرّے اور ستارے، شجر اور حجر سب کے سب احکامِ خداوندی کے پابند ہیں اور زبانِ حال سے اپنے خالق کی تسبیح و تمجید میں مصروف ہیں اور ہر لمحہ اس کے حضور میں سر بہ سجود ہیں۔ اس کائنات کو خدا نے انسان کے لیے مسخر کیا ہے اور اس کی ہر چیز کو اپنی معرفت کی ایک نشانی بتایا ہے۔ اس لیے کائنات کے حقائق پر غور و تجسس مسلمانوں کا فرض ہے۔ اس کے ذریعے مسلمان خدا کی لامحدود صفات کا علم حاصل کرتا ہے۔ یہ کائنات سے چوں کہ انسانوں کے لیے مسخر کی گئی ہے اس لیے انسان کا فرض ہے کہ اس سے فائدہ اٹھائے۔ انسانوں کے بارے میں مسلمانوں کا عقیدہ ہے کہ خدا نے انھیں ایک نفسِ واحد سے پیدا کیا ہے۔ اس لیے نوعِ انسانی ایک وحدت ہے جسے رنگ و نسل، خون اور علاقوں کی بنیاد پر تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ امتیازات صرف شناخت کے لیے ہیں۔ انسانوں میں واحد امتیاز صرف عقیدے کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ جو لوگ خدا کی وحدانیت، کائنات کی حقیقت اور نوعِ انسانی کی وحدت کے قائل ہیں وہ ایک طرف ہیں اور جو انھیں نہیں مانتے وہ دوسری طرف ہیں۔ اس امتیاز کے علاوہ انسانوں میں کوئی امتیاز نہیں ہے۔ انسان کا ایک تعلق جہاں دوسرے انسانوں سے ہے وہاں خود اپنے نفس سے بھی ہے۔ اسلام کی رو سے نفسِ انسانی کے بھی کچھ حقوق ہیں اور ان کا پورا کرنا اسلامی شریعت کی تکمیل کے لیے ضروری ہے۔ نفس کے ذریعے انسان دنیا سے وابستہ ہے اور ترکِ دنیا کی اسلام میں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ مسلمانوں کا یہ مجموعی طرزِ احساس مسلمانوں کے ادب میں بھی اپنا اظہار کرتا ہے اور اسلامی ادب کی انفرادیت اسی سے پیدا ہوتی ہے۔

لیکن مجموعی طور پر مسلمانوں کا طرزِ احساس ایک ہونے کے باوجود قوموں کے لحاظ سے اس طرزِ احساس کی مختلف شکلیں ہیں۔ عربی، ایرانی، ترکی اور ہندی مسلمانوں کا طرزِ احساس بنیادی طور پر ایک ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے مختلف بھی ہے۔ اس اختلاف سے ان کے ادب کا اختلاف پیدا ہوتا ہے۔ ہم اگر ان قوموں کے ادب کی روح کو سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس وحدت اور اختلاف دونوں کو جاننا پڑے گا۔

پاکستان پہلے ہندوستان کا حصہ تھا۔ اور ہندوستان میں مسلمانوں کی تاریخ ایک ہزار سال پر محیط ہے۔ ایک ہزار سال میں یہاں کے مسلمانوں نے جو عربی، ایرانی، ترکی اور مقامی باشندوں پر مشتمل تھے، اپنی ایک تہذیب پیدا کی اور اپنا ایک مخصوص اور منفرد طرزِ احساس پیدا کر کے دکھایا۔ یہ طرزِ احساس ہندی مسلمانوں کی تہذیب کے جملہ مظاہر میں جاری و ساری ہے اور اسے ایک ایسی انفرادیت بخشتا ہے جو اسے دوسری مسلمان قوموں کی تہذیبوں سے مختلف بناتی ہے۔ پاکستانی ادب

کے مسئلے کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس طرزِ احساس کو جاننا ضروری ہے۔

ہندی مسلمانوں کی تہذیب اور اس کے مخصوص طرزِ احساس کا مطالعہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ شعروادب میں اب تک یہ بات پوری طرح نہیں سمجھی جاتی کہ ہندی مسلمانوں کے شعروادب کس طرح دوسری مسلمان قوموں کے شعروادب سے مختلف ہیں۔ مثال کے طور پر ایک غزل ہی کے مسئلے کو لیجیے۔ اردو غزل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ فارسی غزل کی نقالی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس غزل کے پیچھے جو طرزِ احساس کام کررہا ہے، وہ عجمی طرزِ احساس کی نقل ہے۔ یہ خیال اتنا عام ہے کہ اس کی تردید آسان نہیں لیکن سوچنے کی بات یہ ہے کہ جس تہذیب نے فنِ تعمیر میں "تاج محل" اور موسیقی میں "امیر خسرو" کو پیدا کیا وہ شعروادب میں صرف نقال کیسے ہوسکتی ہے۔ یہ خیال اتنا عام ہوا کہ اس کے نتیجے کے طور پر لوگوں نے اردو شعروادب پر یہ الزام لگانا شروع کردیا کہ اس نے ہندوستان کی زمین میں اگنے کے باوجود ہندوستان سے کچھ حاصل نہیں کیا۔ ان سب خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ اردو شعرو ادب کے پیچھے کوئی حقیقی تجربہ نہیں ہے اور طرزِ احساس کے اعتبار سے یہ صرف ایک بناوٹی چیز ہے۔ یہ اعتراضات طرح طرح کی موشگافیوں کے ساتھ آپ کو تمام درسی کتابوں میں مل جائیں گے لیکن ہمارے نزدیک یہ خیالات جتنے مشہور ہیں اس سے زیادہ غلط ہیں۔ ہندی مسلمانوں کا اپنا ایک اجتماعی تجربہ اور اجتماعی طرزِ احساس ہے اور وہ شعروادب کے پیچھے بھی اسی طرح کام کررہا ہے جس طرح ان کی تہذیب کے دوسرے مظاہر میں — ہمارے لیے ممکن نہیں ہے کہ ہم اس کی تفصیلات کو اس مختصر سے مضمون میں بیان کرسکیں۔ تاہم چند اشارے ضرور کیے جاسکتے ہیں۔

مثال کے طور پر اگر ہم اردو شعروادب کی مرکزی روایت کا تعین کریں اور اسے غزل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ اردو غزل کے زمین و آسمان فارسی غزل کے زمین و آسمان سے قطعی مختلف ہیں اور اس کے مجموعی رویے، طرزِ اظہار، اسالیب اور لب ولہجہ فارسی غزل سے مختلف ہے۔ میں نے محمد حسن عسکری کے زیرِ اثر اپنے مضمون میں میر کی غزل اور حافظ کی غزل کا موازنہ کرتے ہوئے دونوں تہذیبوں کے طرزِ احساس کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی تھی اور انشاءاللہ تفصیل سے اس پر کسی اور وقت بات کروں گا۔ لیکن یہاں اشارتاً کہنا چاہتا ہوں کہ اگر ہم صرف اس بات پر غور کریں کہ فارسی غزل میں جو بلند آہنگی پائی جاتی ہے وہ اردو غزل میں کیوں نہیں ملتی تو شاید بہت سی باتیں ہماری سمجھ میں آسکتی ہیں۔ فارسی غزل کی بلند آہنگی جذبے کے مکمل اثبات سے پیدا ہوتی ہے۔ فارسی غزل جذبے کو انسانی وجود کے دوسرے مطالبات سے الگ کرلیتی ہے اور جذبے کو اپنی جگہ مکمل سمجھتی ہے۔ جب کہ اردو غزل جذبے کو دوسرے انسانی مطالبات کے ساتھ ملا کر دیکھتی ہے۔ بالخصوص ان مطالبات کو جنھیں ہم انسانی کمزوریاں کہتے ہیں۔ فارسی غزل اور اردو غزل

میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ انسانی مجبوریوں اور کم زوریوں کی طرف فارسی غزل کا رویہ تحقیر کا ہے۔ جب کہ اردو غزل ان کا احترام کرتی ہے۔ دونوں کا مجموعی رویہ کچھ اس قسم کا ہے۔ حافظ کہتے ہیں:

گدائے میکدہ ام لیک وقتِ مستی بیں
کہ ناز بر فلک و حکم بر ستارہ کنم

اس کے مقابلے میں میر کا انداز یہ ہے:

جگر کاوی، ناکامی، دنیا ہے آخر
نہیں آئے گر میرؔ، کچھ کام ہوگا

فارسی غزل میں انسانی کم زوریوں اور مجبوریوں کی طرف تحقیر کا جو رویہ پایا جاتا ہے وہ اردو میں عجمی روایت کے سب سے بڑے شاعر غالب کے یہاں کیا بن گیا ہے، اگر صرف اس کا مطالعہ ہی صحیح بنیادوں پر کرلیا جائے تو بہت سی باتیں ہماری سمجھ میں آسکتی ہیں۔ ہمارے نزدیک اردو غزل کی مرکزی روایت میں خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں ایک بالکل نیا طرزِ احساس ملتا ہے جو مسلمانوں کے شعر و ادب میں ایک منفرد چیز ہے۔ تعجب ہے کہ مسلمانوں کو اس کا احساس نہیں ہے لیکن ایک ہندو (فراق) کو اتنا شدید احساس ہے کہ ان کی ساری زندگی مسلمانوں کے طرزِ احساس سے لڑنے ہی میں گزر گئی۔

ہمیں اگر پاکستانی ادب کو سمجھنا ہے تو ہندی مسلمانوں کے مخصوص طرزِ احساس کو سمجھنا ہماری اولین ذمہ داری ہے کیوں کہ پاکستان اسی تہذیبی روایت کے تحفظ کے لیے وجود میں آیا ہے جو برصغیر میں مسلمانوں کی ہزار سالہ تاریخ سے تعلق رکھتی ہے۔ اسے سمجھ کر ہی ہم اپنے تاریخی سفر میں آگے بڑھ سکیں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں پہلے پاکستان کی روح کو سمجھنا پڑے گا اور پھر اس کو برقرار رکھتے ہوئے اپنے مستقبل کی طرف بڑھنا ہوگا۔

پاکستان کی روح کیا ہے؟ اسے ہم برصغیر میں ہندی مسلمانوں کے مرکزی طرزِ احساس اور برصغیر میں ان کے بنیادی اجتماعی مسائل اور تجربات کو سمجھے بغیر نہیں سمجھ سکتے۔

برصغیر میں مسلمان ایک فاتح قوم کی حیثیت سے داخل ہوئے تھے۔ چند ابتدائی تجربات کے بعد انھوں نے اسے اپنا وطن بنا لیا اور اس کے ساتھ ہی ایک بنیادی مسئلے سے دوچار ہوگئے۔ برصغیر کی اکثریت غیر مسلموں پر مشتمل تھی اور سب سے بڑا سوال یہ تھا کہ برصغیر میں مسلمانوں کی بقا اور استحکام کے لیے غیر مسلم اکثریت کی طرف کیا رویہ اختیار کیا جائے۔ برصغیر میں مسلمانوں کی پوری فکری اور ذہنی تاریخ اسی سوال کے اردگرد گھومتی ہے اور ان کے مجموعی رویے اسی مسئلے کے حل سے پیدا ہوتے ہیں۔

مسئلہ یہ تھا کہ یا تو برصغیر کی اکثریت کو مسلمان بنا لیا جائے، یا دونوں کے درمیان ایسے مشترک عناصر دریافت کیے جائیں جس سے مفاہمت و یگانگت کی راہ نکل سکے۔ یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ تبلیغی نقطۂ نظر سے برصغیر میں مسلمانوں کو جو کامیابی حاصل ہوئی وہ صوفیائے کرام کی کوشش کا نتیجہ تھی۔ حضرت داتا گنج بخش، خواجہ معین الدین اجمیری، حضرت نظام الدین اولیاء اور صوفیہ کے متعدد سلسلے پورے برصغیر میں اسلام کی تبلیغ کی کوششوں میں جتنے کامیاب ہوئے اتنی کامیابی کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں ہوئی۔ اب صوفیۂ کرام کے بنیادی رویے کا جائزہ لیا جائے تو اس میں وحدت الوجودی فکر کا غالب حصہ نظر آتا ہے۔ یہ فکر جن انسانی رویوں کو پیدا کرتی ہے اس کے بغیر اس کامیابی کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا جو صوفیہ کو حاصل ہوئی لیکن دوسری طرف خود برصغیر کی غالب اکثریت کا مسئلہ بھی یہی تھا کہ وہ مسلمانوں کی غالب قوت سے کیا معاملہ کرے اور ان کے سامنے بھی دو ہی راستے تھے۔ یا تو دوسری قوموں کی طرح مسلمانوں کو بھی اپنے اندر جذب کر لیں یا پھر اشتراک اور مفاہمت کا کوئی راستہ نکالیں۔ اب ان کی طرف سے بھی یہ دونوں کوششیں شروع ہوئیں۔ برصغیر میں مسلمانوں اور غیر مسلم اکثریت کی اس بنیادی کش مکش کو سمجھ کر ہی ہم نہ صرف مسلمانوں کے تہذیبی، فکری اور معاشرتی رویوں کو سمجھ سکتے ہیں بلکہ سیاسی مسائل کو سمجھنے کی کلید بھی ہمارے ہاتھ آ سکتی ہے۔ اب اس کش مکش کا نتیجہ یہ نکلا کہ مسلمانوں اور غیر مسلم اکثریت کے درمیان عمل اور ردِ عمل کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا جس میں کبھی ایک عنصر غالب آنے لگتا کبھی دوسرا۔ صوفیۂ وحدت الوجود کی طرح غیر مسلم اکثریت کے پاس بھی ایک فکر موجود تھی جو وحدت الوجود فکر سے مفاہمت کر سکتی تھی۔ میرا اشارہ ویدانتی فکر کی طرف ہے۔ ان دونوں کے اشتراک سے بھگتی تحریک پیدا ہوئی اور رام اور رحیم کی وحدت کا تصور پیدا ہونے لگا۔ اشتراک اور مفاہمت کے نقطۂ نظر سے یہ ایک کامیاب تحریک تھی لیکن اشتراک اور مفاہمت کے رویوں میں جب کبھی غیر مسلم اکثریت کا پلڑا بھاری ہوا، مسلمانوں میں اس کے ردِ عمل کی صورتیں پیدا ہوئیں، مثلاً یہ اشتراک چوں کہ ویدانتی فکر اور وحدت الوجود کے ذریعے عمل میں آ رہا تھا، اس لیے اس کے جواب میں وحدت الشہودی فکر کا ردِ عمل غالب ہوا۔ سیاسی میدان میں اکبر اور داراشکوہ کے رویے خاص طور پر قابلِ غور ہیں۔ اکبر کے رویوں میں ہندو عناصر کا رویہ بہت بڑھ گیا تھا۔ شاہجہاں تک اس نے دوبارہ توازن حاصل کر لیا۔ داراشکوہ نے اکبر کے مقابلے میں زیادہ فکری رویوں کا اظہار کیا اور مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان اشتراک کی زیادہ گہری بنیاد رکھی۔ ''مجمع البحرین'' کے دیباچے میں اس نے صاف لکھا ہے کہ یہ کتاب مغلیہ خانوادے کی ہدایت کے لیے ہے اور داراشکوہ کو یقین تھا کہ اس کے ذریعے مسلمانوں اور غیر مسلم اکثریت کا مسئلہ زیادہ آسانی اور استحکام کے ساتھ حل ہو سکے گا۔ اورنگ زیب کے رویوں میں مسلمانوں کا ردِ عمل زیادہ

شدید ہو جاتا ہے۔ بعد میں اس ردِعمل کا بھی ردِعمل پیدا ہوتا ہے۔

معاشرت اور سیاست کے محاذوں پر یہ کش مکش جن رویوں کا اظہار کر رہی تھی وہ شعر و ادب کے رویوں کو بھی متعین کر رہے تھے۔ امیر خسرو، فیضی، ملک محمد جائسی، ولی، میر، درد، غالب کی شاعری میں اس کش مکش اور اس فکری رویے کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ یہاں تک کہ اقبال کے ''جاوید نامہ'' میں بھی دیکھیے تو گوتم، بھرتری ہری اور خدا دوست کے کردار مسئلے کی مرکزی صورت کی طرف اشارہ کرتے نظر آتے ہیں۔ سیاست میں بھی یہ رویے جس طرح سرسید تحریک، تحریکِ خلافت، مجلسِ احرار، خاکسار تحریک، مسلم لیگ اور نیشنلسٹ مسلمانوں کے طرزِ عمل اور طرزِ فکر میں ظاہر ہوئے ہیں ان سب کا مطالعہ ہمیں بتاسکے گا کہ پاکستان کا مطالبہ کس لیے مسلمانوں کی اجتماعی آواز بن گیا۔ یہ مطالبہ دراصل اس کش مکش کے آخری حل کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ پاکستان کا مطلب تھا غیر مسلم اکثریت کے مسئلے سے ہمیشہ کے لیے نجات۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ مسلمان ایک ہزار سال سے جس کش مکش میں مبتلا تھے، حصولِ پاکستان سے اس کا خاتمہ ہوگیا لیکن اس کے ساتھ ہی اس مخصوص طرزِ احساس کی بھی آخری منزل آگئی جو ہندی مسلمانوں کی انفرادیت کو پیدا کر رہا تھا۔ کیوں کہ یہ طرزِ احساس بنیادی طور پر ہندوستانی تہذیب کی روح سے مسلمانوں کے تصادم یا ملاپ ہی سے وجود میں آیا تھا۔ تصادم اور ملاپ کے الفاظ میں نے خاص طور پر استعمال کیے ہیں۔ کیوں کہ ان کے تعلق میں یہ دونوں باتیں شامل تھیں۔ پاکستان بننے کے بعد جو مسلمان ہندوستان میں رہ گئے ہیں ان میں یہ طرزِ احساس اسی حد تک زندہ رہ سکے گا جس حد تک وہ اپنی تہذیبی روح کی حفاظت کرسکیں گے۔ ورنہ اس بات کا امکان ہے کہ وہ ہندو اکثریت میں جذب ہو جائیں یا کم از کم شکست خوردہ ہو کر اپنی انفرادیت چھوڑ دیں۔ یہ بڑا ہول ناک تصور ہے لیکن یہ ایک ایسا خطرہ جس سے آنکھیں چرا کر بات نہیں کی جاسکتی۔ البتہ پاکستان میں اب ایک نیا طرزِ احساس پیدا ہوگا۔ اس میں کچھ عناصر تو پرانے طرزِ احساس کے ہوں گے اور باقی نئے حالات کے مطابق نئے عناصر کے تال میل سے بنیں گے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے اگر میں کہوں کہ اب ہماری تہذیب میں کسی امیر خسرو کی پیدائش نہیں ہوسکے گی یہاں تک کہ حالی اور اقبال کے رویے بھی شاید باقی نہ رہ سکیں تو غلط نہ ہوگا۔ کیوں کہ یہ سب اپنے اختلافات کے باوجود ہندی مسلمانوں کے اسی طرزِ احساس کی پیداوار تھے جس کی بنیاد کے خاتمے کا ہم تجزیہ کر چکے ہیں۔ اب ہم ایک کھلے ہوئے مستقبل کی طرف بڑھیں گے جس کے بارے میں کوئی پیش گوئی کرنا قبل از وقت بھی ہے اور ناممکن بھی۔ تاہم میں اس ضمن میں ایک سب سے بڑے خطرے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ خطرہ اتنا حقیقی ہے کہ اس سے نہ صرف اس بات کا امکان ہے کہ ہم مستقبل میں نیا پاکستانی تشخص نہ

پیدا کرسکیں بلکہ یہ امکان بھی ہے کہ جس تشخص کو ہم نے ہندو اکثریت کے مقابلے پر قائم رکھا اسے بھی برقرار نہ رکھ سکیں۔ میرا اشارہ مغربی تہذیب کے خطرے کی طرف ہے۔ پاکستان بننے سے پہلے ہم چند داخلی اسباب کی بنا پر، جن کا تجزیہ میں پھر کسی اور وقت کروں گا، مغربی تہذیب کی طرف اتنی تیزی سے نہیں بڑھ رہے تھے جتنے پاکستان بننے کے بعد بڑھ رہے ہیں۔ یہ تہذیب ہماری جڑوں میں اثر ونفوذ کر رہی ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے ہماری اندورنی مزاحمت ختم ہو کر رہ گئی ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ہزاروں سالہ طرزِ احساس کے خاتمے یا کم زوری سے جو خلا پیدا ہوگا کیا اس میں ہم کوئی طرزِ احساس پیدا کرسکیں گے جو ہمیں اس یلغار سے بچالے اور جس کے ذریعے ہم اپنا کوئی نیا تشخص پیدا کرلیں۔ پاکستانی ادب کا مقصد اسی نئے طرزِ احساس اور نئے تشخص کا مسئلہ ہے۔ فی الوقت صورتِ حال یہ ہے کہ ایک طرف ہم ماضی کے طرزِ احساس سے کٹ گئے ہیں یا رفتہ رفتہ کٹ رہے ہیں۔ دوسری طرف نیا طرزِ احساس نئی بنیادوں کی تلاش کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔ لوٹ پھر کر اسلام کی طرف نظر جاتی ہے۔ لیکن تہذیبی معاملات میں مجرد اسلام کے کوئی معنی نہیں۔ یہاں تو یہ دیکھا جائے گا کہ اسلام داخلی اور خارجی طور پر ہمارے اندر اور باہر وہ کون سی نئی شکلیں پیدا کرتا ہے جو ماضی سے مختلف ہوں۔ پاکستان کا تہذیبی بحران اسی مسئلے کا پیدا کردہ ہے اور جب تک اس بحران سے کوئی معین صورت تشکیل پذیر نہ ہو، پاکستانی ادب کا پیدا ہونا بھی ناممکن ہے۔ اس کے بغیر یا تو ہم ماضی کے طرزِ احساس کو دُہراتے رہیں گے اور یہ بھی کچھ دنوں کے بعد ہمارے لیے ناممکن ہو جائے گا۔ یا پھر ہم اپنا تشخص مکمل طور پر کھو کر ایک ایسی قوم بن جائیں گے جو کسی مغربی قوم کی بے روح نقل ہو۔ ہمارا موجودہ شعروادب اسی خطرے کی غمازی کر رہا ہے۔

مجھے احساس ہے کہ اس بحث میں بہت سی باتیں تفصیلی گفتگو چاہتی ہیں اور جگہ جگہ وضاحتوں کی ضرورت ہے لیکن میں نے یہ مضمون صرف ابتدائی بات چیت کے لیے لکھا ہے۔ اگر کچھ لوگوں کو اس سے دلچسپی ہوئی اور اس پر غور وفکر کی کسی تحریک کا اظہار ہوا تو انشااللہ آئندہ اس پر بہت کچھ لکھا جاسکے گا۔

(''سیپ'' کراچی، شمارہ نمبر ۴۱، ۱۹۷۹ء)

○

# اسلامی زندگی مع چھ رنگین ناچوں کے

میں ایسے موضوعات پر گفتگو نہیں کرنا چاہتا جو مولانا مودودی کو زیب دیتے ہیں یا جن پر عہدِ جدید کے متکلم جناب غلام احمد پرویز صاحب علم و فکر کے دریا بہار ہے ہیں۔ اقبال آخری مفکر تھا جسے میں نے اسلام کے ترجمان کی حیثیت سے پڑھا اور ہمیشہ ایسے کرب میں مبتلا پایا جس کی نوعیت بیشتر سیاسی تھی۔ جذبے کی بے پناہ قوت کے ساتھ اس نے اپنی ساری صلاحیت اس امر پر صرف کر دی کہ مسلمان اپنے ملی وجود کو پہچانیں۔ اس کا پیغام خودی، اس کی شاہینیت، اس کی قوت پرستی، سب کا مقصود و منشا صرف ایک تھا کہ مسلمان عددی اکثریت سے مرعوب نہ ہوں۔ اس نے اسلام کی ابدی اور سرمدی حقیقتوں سے زیادہ اسلام کی عملی تفسیر کو پیشِ نظر رکھا۔ اقبالیت، اقبال اکیڈمی کے باوجود ۱۹۴۷ء ہی میں عہدِ گزشتہ کی چیز بن گئی۔ ذوقِ عمل کے پرستاروں کو ایسی حقیقتوں کے اثبات سے ڈرنا نہیں چاہیے۔

اس مضمون میں اقبال میرا موضوع نہیں ہے۔ اس کا ذکر میں نے صرف ایک رجحان کے مطالعے کی غرض سے چھیڑا ہے۔ یہ کیا بات ہے کہ پاکستان ایک مذہبی تصور پر تخلیق ہوا لیکن فوراً ہی اس کی معاشرت تیزی سے ایک ایسی منزل کی طرف گامزن ہوگئی جس کا رخ بہرحال کعبے کی طرف نہیں تھا۔ یقینی طور پر میں دینیاتی مقرر کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ مسلمان نماز نہیں پڑھتے تو برا کرتے ہیں، لیکن اس بات کی تعریف ضرور ہونی چاہیے کہ ''مسلمانو نماز پڑھو'' کا پیغام بسوں میں ضرور لکھواتے ہیں۔ مسجدوں کی تعداد بھی روز افزوں ہے۔ روزہ نہیں رکھتے تو کیا ہوا، ہوٹلوں پر پردہ ٹانگ کر رمضان کا احترام ضرور کرتے ہیں۔ اس کے باوجود اگر کچھ لوگ دینیات سے مسلمانوں کی

لاپروائی کی شکایت کرتے ہیں تو وہ جانیں۔ میری گفتگو کسی اور فضا میں ہے۔ میں اس ہمہ گیر تحریک کا ذکر کر رہا ہوں جو زندگی اور اس کے عوامل کی تشریح اسلام کی روشنی میں کر رہی تھی۔ ''ضربِ کلیم'' میں اقبال نے عصرِ حاضر کے خلاف اعلانِ جنگ کیا تھا۔ جہاں تک میرے حقیر علم وفہم کا تعلق ہے یہ اعلانِ جنگ مغربی تہذیب کے بنیادی تصورات کے خلاف تھا اور پاکستان کو اس جنگ کا آخری مورچہ بننا تھا۔ پاکستان کو اس لیے کہ اس کی تصوری بنیاد ہی اس مسئلے پر تھی۔ دوسرے اسلامی ملک اس میں شریک ہو سکتے تھے مگر صرف پاکستان کی قیادت میں۔ کیوں کہ اسلام کی جس تشریح کو ہم نے اپنے سینے سے لگایا تھا، وہ ایک ایسے تاریخی شعور کا نتیجہ تھا جس نے ایک طویل راہِ سفر طے کی تھی، اور مجدد الف ثانی سے لے کر شاہ ولی اللہ، سید احمد بریلوی، شاہ اسماعیل شہید، اس کے بعد سرسید، محمد قاسم نانوتوی اور شبلی سے آگے بڑھ کر اقبال تک پہنچا تھا۔ ظاہر ہے کہ پاکستان ہی کو اس تاریخی شعور کا امین بننا تھا، نہ کہ ان ممالک کو جن میں سے ایک کے ثقافتی وفد نے اقبال کی قبر پر جا کر چادر چڑھاتے ہوئے ''ماایرانیم'' کہہ کر اس کے شعورِ ملی کی نفی کی اور قومیت کے ایک ایسے تصور کا اثبات کیا جس کے خلاف اقبال نے زندگی بھر جہاد کیا تھا۔ لیکن ہوا کیا؟ حقیقت تلخ ہے مگر تسلیم کیے بغیر چارہ بھی نہیں کہ پاکستان نے اس امانت کا حق ادا نہیں کیا۔ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ پاکستان نے اسے قبول کرنے سے انکار کر دیا کہ انکار بجائے خود اثباتی رویے کی طرف ایک قدم ہوتا ہے۔ انکار کے معنی یہ ہوتے کہ پاکستان کسی نئے شعور کی تلاش میں ہے۔ پاکستان نے انکار نہیں کیا۔ صرف یہ کیا کہ اس امانت کی طرف سے لاپروائی کا رویہ اختیار کر لیا۔ پتا نہیں ارتداد اور منافقت صرف رسولِ کریم کے زمانے کی چیزیں تھیں یا موجودہ دور میں بھی اس کے کوئی معنی ہیں۔ اگر ہیں تو میں اپنے محترم بزرگ جناب قدرت اللہ شہاب صاحب سے ان کے معنی ضرور پوچھنا چاہتا ہوں۔

یہ تو بالکل ٹھیک ہے کہ پاکستان کا مقصد اسلام کے سیاسی، معاشی اور معاشرتی نظام کا ایک ایسا تجربہ تھا جو عہدِ جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو اور اس مقصد کے تحت ہمارا اوّلین فرض یہ ہے کہ ہم اپنی زندگی کو اسلامی بنالیں، مگر اسلامی زندگی کے معنی کیا ہیں، اور کیا وہ اس تجربے کے بنیادی خدوخال اجاگر کیے بغیر تشکیل پا سکتی ہے؟ حدیث شریف میں آیا ہے کہ مومن سے ہمیشہ ظن نیک رکھنا چاہیے۔ اس لیے میں اس پیغام کا مقصد یقیناً یہ نہیں سمجھتا کہ ہم میں سے ہر شخص کو چھوٹا موٹا مولانا احتشام الحق بن جانا چاہیے۔ لیکن اگر اس کے کچھ اور معنی ہیں تو وہ اتنے مبہم ہیں کہ کوشش واہتمام کے باوجود، واضح نہ سہی، کوئی دھندلی سی تصویر بھی سامنے نہیں آتی۔

جواباً کہا جا سکتا ہے کہ یہ معاملہ آزادیٔ فکر ونظر کا ہے۔ ہر شخص کو آزادی ہے، وہ اسلامی زندگی کا جو بھی تصور رکھتا ہو، اس کے مطابق بن جائے۔ اور یہ آزادیٔ فکر ونظر کی بات اتنی خوب

صورت ہے کہ میں ہمیشہ اس پر لہلوٹ ہو جاتا ہوں اور جوشِ عقیدت میں اس کی ضمانت دینے والے پر فوراً ایمان لے آتا ہوں۔ لیکن اگر معاملہ صرف اتنا ہی ہو تو اس میں کسی پریشانی کی کوئی بات نہیں ہے، ہر شخص کا انفرادی معاملہ ہے کہ وہ اپنے ضمیر کے مطابق جو کچھ بننا چاہتا ہے بن جائے۔ خدا چاہے تو عاقبت بہ خیر ہوگی۔ البتہ اگر عاقبت کے ساتھ دنیا کے بخیر ہونے کی بات بھی مدِنظر ہے۔ تو اس پیغام کے سلسلے میں بہت سی باتوں پر غور کرنا پڑے گا جو خواہ اتنی بڑی نہ ہوں جتنی آزادیِ فکر و نظر کی ترکیب ہے لیکن بہ ہر حال اتنی اہم ضرور ہیں کہ ہم جیسے چھوٹے موٹے آدمی انھیں حل کیے بغیر رات کی روٹی نہیں کھا سکتے، مسلمان بننا تو بہت بڑی چیز ہے۔

مثلاً ایک سوال ماحول کا ہے۔ سنتے ہیں کہ مولانا مودودی نے ایک یوٹوپیا کا تصور پیش کیا تھا جس کے شہری صرف جماعت اسلامی کے اراکین ہو سکتے تھے۔ ان بھلے آدمیوں کی سب سے بڑی سعادت یہ تھی کہ یہ نامحرموں پر نظر نہیں ڈالتے اور جماعت کے کام کے سوا اپنی تمام ذمے داریاں بہ جبر اکراہ انجام دیتے ہیں۔ مثلاً ایک آدمی جو بہ یک وقت جماعت اسلامی کا ممبر بھی ہے اور کسی ''جاہلی حکومت'' کا کلرک بھی، تو جماعتِ اسلامی کے ایمان کا تقاضا یہ تھا کہ وہ کلرک کی ذمے داری کو دل لگا کر پورا کرے اور صرف اس مجبوری کو پیش نظر رکھے کہ اسے تنخواہ لینی ہے۔ مولانا مودودی نے یہ اصول ایک حدیث سے اخذ کیا تھا جس میں ایمان کا آخری درجہ ''دل میں برا سمجھنا'' بتایا گیا ہے۔ یقیناً جماعتِ اسلامی مقبول ترین جماعت ہوتی اگر کلرک صرف تنخواہ سے غرض رکھتے۔ لیکن یہاں معاملہ صرف تنخواہ کا نہ تھا۔ نئی حکومت نے پرانی حکومتوں کا جو کچا چٹھا کھولا ہے اس میں جرمِ رشوت کا نام سرِفہرست ہے۔ اور رشوت لینے کے لیے کچھ نہیں تو کاغذ کو ''دبا'' کر رکھنے کا کام بڑی ذمہ داری سے اور دل لگا کر کرنا پڑتا ہے، اس لیے جماعتِ اسلامی اپنی یوٹوپیا کے ساتھ غائب ہوگئی۔ صرف اس کا ذکرِ خیر باقی رہ گیا تا کہ ماحول کو سمجھے بغیر پیغام والوں کی عبرت کے کام آئے۔

ماحول ایک زندہ اور فعال قوت ہے جس کی تحریصات و ترغیبات کا اندازہ کلّیات اور مجردات سے نہیں ہوسکتا۔ اسے (بحیثیت ایک قوت کے) سمجھنے کے لیے معاشرت کی ان جزئیات اور تفصیلات کی طرف لوٹنا پڑتا ہے جن کا ذکر ''لیل و نہار'' کے اداریوں میں نہیں ہوتا۔ کیا یہ بتانے کی ضرورت ہے کہ ہمارے ملک کی اشرافیہ کا ماحول کیا ہے اور اس نے پھر متوسط طبقے اور عوام کے ماحول پر کیا اثر ڈالا ہے؟ حقائق بہت خوش گوار نہیں ہیں اور ان کی تفصیلات ایک عامیانہ بد مذاقی کے مرتکب ہوئے بغیر نہیں بیان کی جاسکتیں۔ اب تو ماہنامہ ''نقاد'' کے پڑھنے والے بھی ''شیطان کی سرگزشت'' سے خوب واقف ہیں۔

کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ماحول کو بدلنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے؟ مسلمان کا فرض

ہے کہ وہ ماحول سے جہاد کرے۔ ہمیں ایسی فکر پیدا کرنی چاہیے جس میں اسلامی اقدار پنپ سکیں۔ ایسے ادب کی ترویج کرنی چاہیے جو اسلامی توانائی کا مظہر ہو۔ ایسے آرٹ کی تخلیق کرنی چاہیے جو اسلامی طرزِ حیات کا آئینہ دار ہو۔ میں آپ سے مبہم الفاظ استعمال کرنے کی معافی چاہتا ہوں۔ اسلامی قدریں، اسلامی توانائی، اسلامی طرزِ حیات، آخر ان سب کا مطلب کیا ہے؟ اور ادب یا آرٹ میں ان کے لیے جہاد کرنے کے کیا معنی ہیں؟

میرے ایک محترم دوست نے جو کسی زمانے میں جماعتِ اسلامی کے وقیع ترین شاعر سمجھے جاتے تھے، اپنی ایک انقلابی نظم میں لکھا تھا: ''کالج کی ہیں یہ لڑکیاں، یہ رنڈیاں ہیں رنڈیاں۔'' لاہور میں ایسے سرپھرے لوگ پیدا ہوئے، جو بے پردہ عورتوں کی چوٹیاں کاٹنے کی تلقین کے لیے افسانے لکھتے تھے۔ کیا یہ اسلامی ادب ہے؟ ابھی میں نے کسی اخبار میں ایک فلم کا اشتہار دیکھا ہے: ''کفر کی طاغوتی قوتوں کو اسلام کا دندان شکن جواب، مع چھ رنگین ناچوں کے۔'' —— کیا یہ اسلامی آرٹ ہے؟ اقبال کے ایک شارح نے لکھا ہے کہ اسلامی ادب اور آرٹ وہ ہے جس میں حیات کا حرکی اصول پیش کیا جائے۔

حیات کا حرکی اصول —— کیا شان دار الفاظ ہیں۔ ذہن سنتے ہی مرعوب ہو جاتا ہے اور مفہوم سمجھے بغیر ایمان لے آتا ہے۔ حیات کی حرکت کے سیاسی معنی کیا ہیں اور معاشرت پر حرکی اصول کی تطبیق کس طرح ہوگی؟

حکومت نے پنج سالہ منصوبہ مرتب کیا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ پوری قوم کی ذہنی تائید اسے حاصل ہو۔ مزدور اور کارکن ان تھک محنت کریں اور اربابِ ثروت، وقت پڑنے پر مالی امداد کریں۔ ظاہر ہے کہ منصوبے کا مقصد پاکستان کی معاشی اور معاشرتی ترقی ہے۔ معاشی اور معاشرت کی ترقی کے ساتھ ثقافت اپنے آپ ترقی کرے گی۔ یہ ہے حیات کا حرکی اصول قومی زندگی میں۔ تو کیا اسلامی ادب کے معنی یہ ہوں گے کہ پنج سالہ منصوبے کی حمایت میں نظمیں اور افسانے لکھے جائیں؟

رائٹرز گلڈ کے ایک لاکھ تو خاصے مہنگے پڑے!

اسلامی ادب کی یہ تعریف کہ وہ اسلامی اقدار کے لیے ماحول سے جہاد کرے، خطرے سے خالی نہیں ہے۔ یہ خطرے نعرے بازی کے رجحان سے ہے۔ بہت سے لوگ اسی طرح سوچتے ہیں۔ وہ سردار جعفری اور اسی قبیل کے دوسرے شعرا کے حشر سے ڈر گئے ہیں۔ ان کے دل میں یہ خوف بیٹھ گیا ہے کہ اس طرح وہ تین سال سے زیادہ زندہ نہیں رہ سکیں گے۔ وہ ایک ایسا ادب پیدا کرنا چاہتے ہیں جس کی آب و تاب ابدی ہو۔ چلیے انھیں ابدیت کی تلاش میں چھوڑیے۔ میں تو ابدیت سے کم رتبے پر بھی راضی ہوں۔ مجھے نعرہ بتائیے۔ اسلامی طرزِ حیات؟ اس سے تو بہتر ہے کہ

میں دودھ ملا پانی بیچنے لگوں تاکہ منافعے سے مسجد کے لیے چندہ دے سکوں۔ نعرہ بھی ماحول سے پیدا ہوتا ہے۔ ''انقلاب زندہ باد'' کا نعرہ مردہ کیوں ہوگیا؟ بین الاقوامی اسلامی اتحاد کے نعرے کہاں گئے؟ اقبال نے طرابلس کے شہیدوں پر نظم لکھ کر لوگوں کو رلا دیا تھا اب الجزائر کا غم امروز کے سیاہ حاشیے والی خبروں سے آگے کیوں نہیں بڑھتا؟ اور آگے بڑھیے۔ کیا آپ اپنے دل کا چور پکڑ سکتے ہیں۔ کشمیر کے بارے میں کیا خیال ہے؟ اسلامی طرز حیات کے نعرے میں اگر جان تھی تو صرف ہندو کی وجہ سے۔ پاکستان میں اس نعرے کے کوئی معنی نہیں۔ ہم اب امریکی طرز حیات کے بارے میں زیادہ سوچتے ہیں۔

بات ہر پھر کر وہیں پہنچ جاتی ہے جہاں قدرت اللہ شہاب صاحب چاہتے ہوں گے کہ نہ پہنچے۔ آپ کا ادب ویسا ہی ہوگا جیسے آپ ہیں۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ آپ کا رخ تو واشنگٹن یا ماسکو کی طرف ہو اور آپ کے ادب کا رخ کعبے کی طرف ہو۔ سیاست کے برعکس ادب اور منافقت میں ازلی وابدی بیر ہے۔

پھر اسلامی ادب کے کیا معنی ہیں؟

ظہور اسلام کو اب پندرہ بیس سال میں چودہ سو برس پورے ہونے کو ہیں۔ ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ اس مدت میں مسلمانوں نے کیسا ادب پیدا کیا؟ کیا ہم اسے اسلامی کہہ سکتے ہیں، اور کہہ سکتے ہیں تو کس معنی میں؟ کیا سعدی کی تحریریں اسلامی ہیں؟ ''گلستان'' کے باب پنجم کے بارے میں کیا خیال ہے؟ کیا فردوسی اسلامی شاعر ہے؟ اور فارسی کے خدائے سخن کے بارے میں آپ کیا کہتے ہیں جس کے متعلق اقبال نے تنبیہ کی تھی: ہوشیار از حافظ صہبا گسار۔ کیا الف لیلہ اسلامی ادب ہے؟ اردو کے خدائے سخن میر تقی میر عطار کے لونڈے کو پوجتے رہے۔ مومن کی صنم پرستیاں کسے نہیں معلوم اور حسرت موہانی کو آپ کیا کہیں گے کہ درجن بھر حج کر ڈالے مگر فاسقانہ شاعری سے نہ شرمائے۔ اگر یہ سب اسلامی ادب ہے تو یقین کیجیے کہ ہمارا موجودہ ادب بھی شہاب صاحب کی تلقین کے بغیر اسلامی ہے۔ اور اگر یہ اسلامی نہیں ہے تو اسلامی ادب کا نمونہ پیش کرنا آپ کا کام ہے کہ ادب تجربے یا نمونے کے بغیر نہیں پیدا ہوسکتا۔ تجربہ تو ہمیں امریکی طرز حیات کی طرف لے جا رہا ہے۔ ادھر سے تو صبر آ گیا ہے۔ اب کم از کم اسلامی ادب کا نمونہ ہی دکھا دیجیے۔

آپ کہیں گے میں نے رومی کو بالقصد نظر انداز کر دیا ہے اور اقبال کو بھی۔ بے شک یہ دونوں نام بہت بڑے ہیں۔ پیر رومی اور مرید ہندی مل جل کر ہم پاکستانیوں کو اسلامی ادب کے بارے میں بہت کچھ سکھا سکتے ہیں۔ ہمیں اپنی ساری کوششیں ان ہی کی پیروی پر مرکوز کرنی چاہییں۔ لیکن اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ ہمارا ادب اور شاعری صرف فکری شاعری کے دائرے میں محدود ہو جائے۔ یہ تو بالکل ٹھیک ہے کہ مرد مومن گفتار اور کردار میں اللہ کی برہان ہوتا ہے لیکن ہمیں یہ بھی

معلوم ہونا چاہیے کہ مردِ مومن کو کلرکی کرنی پڑے تو وہ کیا کرے گا آپ چاہیں تو میں اس عامیانہ سوال پر شرمندگی کا اظہار کرسکتا ہوں مگر سوال کے جواب پر اصرار ضرور کرتا رہوں گا پھر ایک غزل گو شاعر کی حیثیت سے مجھے اس سوال سے بھی گہری دلچسپی ہے کہ مردِ مومن کا عشق کس قسم کا ہوگا؟ اقبال نے ہمیں یہ تو بتادیا کہ حوریں مردِ مومن کی کم آمیزی سے شاکی رہتی ہیں۔ خیر وہ نیک بخت تو حکم خداوندی سے مجبور ہیں، ان پر تو پیدا ہوتے ہی کسی مومن کے نام کا ٹھپا لگ جاتا ہے۔ لیکن عورتوں کا معاملہ حوروں سے مختلف ہے۔ انھیں مردوں سے کم آمیزی کی مستقل شکایت ہوجائے تو جلد یا بدیر الف لیلہ کی کہانیاں جنم لینے لگتی ہیں۔ اس زمانے میں تو حرم سرا کی حفاظت کے لیے تیغ تو تیغ چلمن کی تیلیاں بھی باقی نہیں رہی ہیں۔ اقبال کے مجذوب فرنگی نے کہا تھا: ''عورت کے پاس جا رہے ہو؟ جاؤ، مگر کوڑا مت بھول جانا۔'' کیا اسلامی ادب میں بھی عشق یوں ہی ہوگا؟ یہ بڑی خطرناک بات ہے کہ اقبال کے کلام میں ''......کی گود میں بلی دیکھ کر'' جیسی چہچہاتی ہوئی نظم کے سوا حسنِ نسوانی سے اور کسی قسم کا تعلق نظر نہیں آتا۔ چلیے فکری شاعری میں تو یہ دونوں پیر و مرید کام دے جائیں گے مگر حسیاتی شاعری، جذباتی شاعری، نفسیاتی شاعری وغیرہ کے مسائل کس طرح حل ہوں گے؟ اور شاعری کو بھی چھوڑیے، ذرا یہ تو بتائیے کہ افسانے اور ناول کا کیا بنے گا؟ شاعری میں قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت، کا گھپلا بھی کسی نہ کسی طرح چل جاتا ہے۔ لیکن افسانہ اور ناول تو ٹھیٹ انسانی تجربہ چاہتا ہے۔ یہ تو ایسی اصناف ہیں کہ ان کے تقاضے سے مجبور ہوکر ہمارے مولانا شرر نے مجاہدوں اور فاتحوں کو بھی عشق کروادیے، اور یہ کہتے ذرا نہ شرمائے کہ انھیں فرنگی حسینوں کے وصل کی تمنا کھینچ کھینچ کر جہاد پر لے جاتی تھی۔ طلسم ہوش ربا کو ایک نظر دیکھ لیجیے تو معلوم ہوجائے گا کہ عورت کیا چیز ہوتی ہے اور دیوؤں کو پچھاڑنے والے کس طرح اس کی ایک ایک سکی پر غش کھاتے ہیں۔ رسول کریم صغریٰ کی ایک حدیث ہے کہ ''جہادِ اصغر سے جہادِ اکبر کی طرف لوٹو۔'' اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ جہادِ اکبر گھر میں ہوتا ہے جو عورت کی مملکت ہے۔ یاد رکھیے معاش اور جنس کے دائرے میں آئے بغیر انسانِ کامل کا ہر تصور صرف زیٹ زیٹ بن کر رہ جاتا ہے۔

بات پھیلتی ہی جارہی ہے۔ آپ اس بحث کو اور آگے بڑھائیں گے تو آپ کو بعض ایسے سوالات کا جواب دینا پڑے گا جن کے ریڈی میڈ جواب کسی دکان پر نہیں ملتے۔ اور جو اخباری نمائندوں کے سوال جواب سے بہت مختلف چیز ہیں۔ کیا آپ بتائیں گے کہ عالم گیر تاریخی عوامل زندگی اور مستقبل کی صورت گری کس طور پر کر رہے ہیں؟ کیا آپ اس پر غور کریں گے کہ پاکستان کی مخصوص سیاسی، معاشی اور معاشرتی حدود میں ان کا عمل کیا ہے اور وہ عمل کس حد تک اسلام کے تابع کیا جاسکتا ہے؟ اس سے بھی آگے بڑھ کر آپ کو اس سوال پر سوچنا پڑے گا کہ اسلام کے تابع ہوکر وہ عمل

جو صورت اختیار کرے گا، پاکستان اس کا متحمل بھی ہوسکتا ہے یا نہیں؟ اسلامی زندگی اور اسلامی ادب کی بحث میں کسی ہندو کا حوالہ دینا، ہے تو خطرناک بات، مگر ہندو فراق جیسا ہو تو اس کی بات بھی سنی ہی پڑتی ہے۔ فراق نے کہا تھا، معاشیات کا کوئی مذہب نہیں ہوتا۔ مشین ہندو یا مسلمان نہیں ہوتی۔ انسانی زندگی جن حدود میں پرواز کر رہی ہے اور ارتقا کے جن مراحل سے گزر رہی ہے، ان میں اسلامی اور غیر اسلامی کی تفریق جہلِ مرکب ہے۔ کیا ہم ریل پر نہ بیٹھیں؟ کیا کھیتی باڑی کا کام ٹریکٹر سے نہیں ہونا چاہیے؟ کیا پنج سالہ منصوبہ جس کا مقصد ملک کو ترقی یافتہ ملکوں کے دوش بدوش کھڑا کرنا ہے، اسلامی یا غیر اسلامی چیز ہے ان سب سوالوں کے جواب میں اسلامی زندگی، اسلامی ادب اور اسلامی آرٹ کے مدعی کیا پیش کرتے ہیں: ''کفر کی طاغوتی قوتوں کو اسلام کا دندان شکن جواب مع چھ رنگین ناچوں کے۔'' یہ مذاق نہیں ہے۔ سنجیدہ سے سنجیدہ مباحث میں اس کے جو کچھ جواب دیے جاتے ہیں وہ اپنی روح کے اعتبار سے اسی قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک ہاتھ پر قرآن، دوسرے پر سائنس، یہ حضرت سرسید ہیں۔ آلات اور مشینیں اسلامی نظامِ اخلاق کے ساتھ، یہ جناب اقبال ہیں۔ پنج سالہ منصوبہ اور خلافتِ راشدہ، یہ مسٹر قدرت اللہ شہاب ہیں۔ ابھی ایک اردو روزنامے میں مقابلۂ حسن کی چھڑی ہوئی ہے اور فریقین اسلامی نقطۂ نظر سے ایک دوسرے کو قائل معقول کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ یہ عوام ہیں جو فلموں میں رنگین ناچ دیکھنے جاتے ہیں اور ہر اس مکالمے پر تالی بجاتے ہیں، جس میں اسلام، قرآن یا مسلمان کی برتری کا ذکر ہو۔ اگر اسلامی زندگی، اسلامی ادب اور اسلامی آرٹ کے نعرے کا مقصد بھی تالی وصول کرنا ہے تب تو بات ہی اور ہے۔ ہم فلموں میں تالی بجاتے ہیں، تقریروں پر بھی تالی بجادیں گے۔ اور اگر مقصد کچھ اور ہے تو ہمیں بات وہیں سے شروع کرنی پڑے گی جہاں اقبال نے ختم کی تھی اور مغربی تہذیب کے سارے مرکزی تصورات اور ان تصورات سے قائم ہونے والے اداروں کی نفی کرتے ہوئے ان کے خلاف اعلانِ جنگ کیا تھا:

اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں لا الٰہ الا اللہ!

○

# پاکستانی ادیب

قیامِ پاکستان کو آٹھ سال پورے ہو گئے۔ اس مدت میں پاکستان نے اچھے برے دونوں طرح کے دن دیکھے۔ کامیابی، ناکامی دونوں سے دو چار ہوا۔ زندہ قومیں صرف'' کامیابی پرست'' نہیں ہوتیں۔ وہ ناکامیوں سے کام لینا بھی جانتی ہیں۔ پاکستان کو اگر چند معاملات میں خاطر خواہ کامیابی نہیں ہوئی یا کسی کام میں بالکل ہی ناکام رہ گیا تو یہ کوئی ایسی تشویش کی بات نہیں ہے۔ جب کوئی قوم زندگی کی نئی راہوں پر چلتی ہے تو کامیابی، ناکامی کے مرحلے آتے ہی رہتے ہیں۔ البتہ تشویش کی بات اس وقت ہوتی، جب قوم کو ناکامی کا احساس تک نہ ہوتا۔ اور وہ اپنے شعور پر شکست کی پرچھائیں تک نہ پڑنے دیتی۔ کسی قوم میں جب یہ مہلک رجحان پیدا ہو جاتا ہے تو وہ زندگی کی حقیقتوں کو قبول کرنے کے قابل نہیں رہتی اور یہ ہی اس کی تباہی کی ابتدا ہوئی ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ پاکستان میں یہ رجحان پیدا نہیں ہوا اور ہم ناکامی کو ناکامی کہنے اور سمجھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ عوام تو عوام حکومت میں بھی اتنی جرأت ہے کہ وہ اپنی کوتاہوں کو کھلے دل سے تسلیم کرے۔ ہاں صرف ایک طبقہ ایسا ہے جو حقیقت کے اعتراف اور زندگی کے اثبات کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے۔ اس میں یہ احساس تک نہیں رہا کہ اجتماعی زندگی میں اس کی کوئی حیثیت نہیں رہ گئی۔ وہ ایک عضوِ معطل کی طرح بے مصرف اور بے کار ہے۔ میری مراد اہلِ علم سے ہے۔ خاص طور پر ادیبوں اور شاعروں سے۔ پاکستان میں اس طبقے کا رول کیا ہے؟ قوم معماروں اور نجاروں کی اہمیت جانتی ہے۔ نہیں جانتی تو بس اہلِ علم کی حیثیت کو۔ کچھ لوگ یقیناً اسے قوم کی بدتوفیقی سے تعبیر کریں گے۔ اور بے شک یہ بات صحیح ہوتی اگر ہم یہ دیکھتے کہ پاکستان کے اہلِ علم نے، اربابِ فکر ادیبوں اور شاعروں نے قوم کو اپنی ضرورت کا

احساس دلانا چاہا، قوم کی موت و زیست کے مسائل سے دلچسپی لی، زندگی کی اہم ترین حقیقتوں کو قوم کے سامنے پیش کیا۔ اور اس سب کے باوجود قوم نے انھیں نہیں پہچانا۔ لیکن اصل صورتِ حال اس کے بالکل برعکس ہے۔ قوم اپنے اہلِ علم و ادب کو پہچاننا چاہتی ہے اور عالم اور ادیب منھ چھپاتے پھرتے ہیں۔ کوئی کہتا ہے، ''علم و ادب کا عوام سے کیا واسطہ؟'' کوئی کہتا ہے، ''ہم تو اپنے لیے لکھتے ہیں۔'' ادیبوں کی ایک باقاعدہ جماعت کا تو نظریہ ہی یہ ہے کہ ادب اور اجتماعی مسائل میں خدا واسطے کا بیر ہے۔ یہ سب بے چارے شام کی چائے نہ ملنے پر تو کڑھتے ہیں اور اس پر افسانہ یا نظم لکھ سکتے ہیں مگر قومی ضروریات پر لکھتے ہوئے انھیں شرم آتی ہے۔ پھر قوم انھیں کیوں پہچانے؟!

کچھ لوگ مجھے طعنہ دیں گے کہ میں ترقی پسندوں جیسی باتیں کرنے لگا۔ خیر ترقی پسندی یہ سہی، مگر ادب کی ''وجدانی بلندیوں'' کو چھوڑ کر ادیب جب فلم کمپنیوں کے لیے گیت لکھ سکتے ہیں تو پھر قوم کے لیے لکھنے میں کیا قباحت ہے؟ آپ کو ادب کا ایسا ہی احترام ہے تو ایسی تحریروں کو ادب نہ کہیے۔ لیکن میں ان ''غیر ادبی'' تحریروں کو ایسے ادب سے بلند اور وقیع ضرور قرار دوں گا جس میں لڑکیوں کے پیچھے بھاگتے پھرنے کے سوا اور کوئی تذکرہ نہ ہو۔ اپنے اور اپنی غزل کے بارے میں مجھے ہزار طرح کی خوش فہمیاں ہیں۔ لیکن یہ منطق میرے حلق سے کبھی نہیں اتری کہ میری اور میرے تین سو پینسٹھ لوگوں کی غزلیں تو ادب ہیں اور فیض کی نظمیں ادب نہیں ہیں۔ کیوں کہ ان میں سیاست کی آمیزش ہے۔ ''خالص ادب'' کا نعرہ اتنے ہی دھوکے کی چیز ہے جتنا خالص گھی کا اشتہار۔ اس نعرے کا شکار ہو جانے والے، آدمیوں پر لکھنا چھوڑ کر اداس بھیڑوں پر لکھنے لگتے ہیں۔ ادب انفرادیت کا اظہار ضرور ہے، لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ ادب کو ذاتی واقعات کی ڈائری سمجھ لیا جائے۔ وقیع اور بلند ادب اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب ادیب اپنی ذات کے خول کو توڑ کر باہر نکلے، حیات و کائنات کے وسیع تر حقائق پر نظر ڈالے، اپنی ذات کو اجتماعی زندگی سے متعلق کرے، خواہ یہ تعلق ہم آہنگی کا ہو یا اختلاف کا۔ اجتماعی زندگی ہی نہیں، ادیب کو تو کائنات کے ذرّے ذرّے سے وابستگی پیدا کرنی پڑتی ہے۔ جس ادیب یا شاعر نے یہ صلاحیت پیدا نہیں کی وہ میرؔ کی طرح کبھی ایسا شعر نہیں کہہ سکتا:

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا!

پاکستان میں میرؔ کی نقالی کرنے والے تو بہت ہیں مگر کسی نے یہ بھی سوچا کہ میر ''ذاتی جذبات'' کا شاعر نہیں ہے۔ ذاتی جذبات سے تو بس ایسے ہی شعر نکلتے ہیں:

آپ کاہے کو مرے گھر آئیے گا
آئیے گا بھی تو پلٹ جائیے گا

ادب کو کیا ہونا چاہیے اور کیا نہیں، اس کی تعلیم دینے والے پاکستان میں بہت ہیں۔ میں ادب کے ان مدرّسوں کا حق نہیں چھیننا چاہتا۔ اس لیے ادب کے بجائے صرف ادیبوں کی بات کروں گا۔ ہمارے ادیب بے چارے اجتماعی مسائل پر لکھتے ہوئے شرماتے ہیں۔ عذر یہ ہے کہ یہ ہنگامی باتیں ہیں۔ چلیے یوں ہی سہی۔ لیکن کیا ہنگامی اور وقتی باتوں پر ادب پیدا نہیں ہو سکتا؟ اقبال نے ترکوں کی فتح پر ''طلوعِ اسلام'' جیسی نظم لکھی۔ حالی نے غدر پر ''مرثیۂ دہلی'' جیسا شاہ کار تخلیق کیا۔ کیا یہ ہنگامی مسائل نہیں تھے؟ خیر انھیں بھی چھوڑیے۔ یہ واقعات تو پھر تاریخی اہمیت رکھتے ہیں۔ قصیدہ شاعری کی اتنی بڑی صنف ہے لیکن موضوعات دیکھیے کسی بادشاہ کا غسلِ صحت، کسی نواب کا شکار، تاج پوشی کی تہنیت، شادی کی مبارک باد، ان سے زیادہ وقتی اور ہنگامی موضوعات اور کیا ہوں گے۔ مگر کسی کی ہمت ہے جو قصیدوں کو ادب اور شاعری سے دیس نکالا دے دے۔ غالب تو بیسنی روٹی پہ لکھتے ہوئے نہ شرمائے۔ میں اور آپ کشمیر کے مسئلے پر بھی لکھتے ہوئے شرماتے ہیں۔

معاف کیجیے، میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ حکومت کی ہاں میں ہاں ملایئے، اور اجتماعی مسائل پر سرکاری نقطۂ نظر سے اظہار کیجیے۔ خدا نے آپ کو جرأت اور توفیق دی ہے تو نکتہ چینی ہی کیجیے۔ آخر دارورسن کی روایت بھی تو ادیبوں کو عزیز رہی ہے۔ سقراط نے خود کو سائیس سے تشبیہ دی تھی اور کہا تھا میں ریاست کے گھوڑے پر مسلط کر دیا گیا ہوں۔ پاکستان کو بھی ایک سائیس کی ضرورت ہے۔ مگر ادیبوں اور شاعروں کو چڑیوں اور پھولوں کے نام گنوانے اور چاند کو تاکنے سے فرصت نہیں۔ اس ضرورت کو کون پورا کرے؟

کچھ ادیبوں کو، خاص طور پر ترقی پسندوں کو شکایت ہے کہ پاکستان کے عوام کسی کی نہیں سنتے۔ ان کا رویہ ہر چیز سے بے تعلقی کا ہے۔ پھر جب عوام ہی بودے نکل جائیں تو ادیب اور شاعر کس کے بل پر کچھ کہنے کی جرأت کریں۔ چھٹے چھ ماہے حکومت دو چار کو پکڑ کر بند کر دیتی ہے اور عوام تماشا دیکھتے ہیں۔ بچھڑا کودے تو کس بل پر کھونٹا ہی کم زور ہے۔ چلیے فرض کیجیے الزام صحیح ہے۔ عوام نے واقعی ادیبوں کے تحفظ کے لیے کچھ نہیں کیا۔ مگر پہلے یہ تو ثابت کیجیے کہ عوام آپ کو پہچانتے بھی ہیں۔ فرض کیجیے اقبال زندہ ہوتے اور کچھ کہتے تو کیا انھیں عوام کی حمایت نہ حاصل ہوتی۔ آپ یقیناً عوام کے مخلص ہوں گے۔ مگر سارا خلوص غائبانہ ہی ہے۔ پہلے اپنا تعارف تو فرمایئے۔ جوش پاکستان آئے اور بھارت اور پاکستان دونوں کی حکومتوں کو کھری کھری سنا گئے اور یہ اعلان کر گئے کہ ''میں ہندوستان اور پاکستان کی دونوں بچہ حکومتوں سے مخاطب ہوں۔'' اور اس کے باوجود وہ بھارتی حکومت کے ملازم ہیں اور پاکستان میں بھی نیم سرکاری مہمان کی حیثیت سے رہ گئے۔ بڑی بات کہنے کے لیے بڑا منھ بھی ہونا چاہیے۔ ہمارے ادیبوں نے اپنی شخصیت ہی نہیں بنائی پھر ان کی سنے کون اور

کیوں؟ غور سے دیکھیے تو پاکستان کے حالات کچھ ایسے ہیں کہ آج ادیبوں کی تنہا آواز ایسی ہوتی جس پر عوام لبیک کہتے۔ ارباب سیاست میں ہر ایک کا بھرم کھل چکا۔ مولوی ملّا پہلے سے بد نام ہیں۔ ادیبوں نے خود کو تیار کیا ہوتا تو عوام کی رہنمائی آج انھیں کے ہاتھوں میں ہوتی۔ ترقی پسندوں کے لیے اس کا بڑا امکان تھا۔ مگر انھیں ہندوستانی کمیونسٹ پارٹی کی ہدایت نے مار ڈالا۔ عوام عوام چلانے کے باوجود عوام کی نبض نہیں پہچان سکے۔ انھوں نے سمجھا ہی نہیں کہ مسلمان عوام چیز کیا ہیں۔ رہ گئے غیر ترقی پسند تو ان میں کچھ پریس انفارمیشن میں کھپ گئے، کچھ وظیفہ لے کر امریکا کی سیر کو چلے گئے۔ باقی ہیں ہم آپ تو غزل کہتے ہیں اور خوش رہتے ہیں:

دریں زمانہ رفیقے کہ خالی از خلل است
صراحیِ مےِ ناب و سفینۂ غزل است

(ماہنامہ ''سیارہ'' کراچی، استقلال نمبر۔ ۱۹۵۵ء)

○

# جدید تقاضے اور پاکستانی ادیب

زندگی کا ارتقائی عمل کسی بندھے ٹکے ڈھرے پر نہیں ہوتا۔ تاریخ کی مدد سے زندگی کی رفتار اور رخ کا اندازہ تو کیا جاسکتا ہے اور شاید کسی حد تک زندگی کی آئندہ منزلوں کی نشان دہی بھی ہوسکتی ہے لیکن ہم اس کے راستے کا تعین نہیں کر سکتے۔ حیات کے عوامل اور نتائج منطقی سادگی کے حامل نہیں ہوتے۔ وہ ایک مخصوص، معین اور معلوم نتیجے کو بھی بہت فن کارانہ خم و پیچ سے گزرنے کے بعد سامنے لاتی ہے۔ مارکس نے غالباً تاریخی قوتوں کے عمل کو اتنا سادہ کبھی نہیں سمجھا تھا جتنا ہمارے نقاد اور ان کے ہم نوا ادیب عام طور پر سمجھتے ہیں۔ اینگلز تو یہاں تک کہتا ہے کہ:

> "اگر کوئی تاریخ کی مادی تعبیر کے نظریے کو مسخ کر کے یہ کہے کہ صرف اقتصادی عوامل ہی تاریخ کی صورت گری کرتے ہیں تو اس کی رائے خلافِ عقل ہے۔ اقتصادی عوامل یعنی آلاتِ پیداوار کی نوعیت اور طریقۂ پیداوار، تاریخ کی صورت گری کی بنیادی محرکات ضرور ہیں لیکن واحد محرکات نہیں۔ فلسفیانہ تخیلات، مذہبی تصورات اور سیاسی میلانات کو بھی تاریخی کش مکش میں بہت دخل ہوتا ہے اور بسا اوقات یہ تاریخی جدوجہد کی ہیئت متعین کرتے ہیں۔"

اینگلز کے اس اعتراف سے قطعِ نظر اگر صرف معاشی عوامل کے لحاظ سے بھی دیکھا جائے تو تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک قبل از وقت پیدا ہوگئی۔ یا کم از کم ہمارے ترقی پسند ادیب مارکس کے نظریۂ تاریخ کو اپنے سماجی ماحول کی روشنی میں نہ دیکھ سکے اور عقلی طور پر تاریخی

قوتوں کا صحیح شعور رکھنے والوں کی طرح اس حقیقت کا ادراک نہ کر سکے کہ ان کا معاشرہ '' آلاتِ پیداوار کی نوعیت اور طریقۂ پیداوار'' کے لحاظ سے کس منزل میں ہے۔ اور اس کے ماحول کے مقتضیات کیا ہیں۔ گویا ہمارے ادیبوں نے مارکس کے نظریۂ تاریخ کو اپنے ''ماحول پر منطبق'' کرنے کے بجائے اس نظریے کو اپنے ماحول سے بلند ہو کر ''ذہنی'' طور پر قبول کر لیا۔ اس کی وجہ غالباً نفسیاتی ہے۔ جس کسی نے انسانی نفسیات کا تھوڑا بہت مشاہدہ بھی کیا ہے وہ جانتا ہے کہ بسا اوقات ہم چیزوں کو پسند یا ناپسند پہلے کر لیتے ہیں اور پھر عقلی طور پر اپنی پسند یا ناپسندیدگی کا جواز تلاش کرتے ہیں۔

ہمارے یہاں ہر چند نیا ادب اور ترقی پسند ادب کے الفاظ ایک ساتھ استعمال ہوئے لیکن ترقی پسند ادب کے مفہوم و مقصد کا تعین اور زندگی کے بارے میں اس کے نقطۂ نظر کی وضاحت بہت بعد میں ہوئی۔ عرصے تک لوگ نیا ادب اور ترقی پسند ادب کو ایک ہی معنی میں استعمال کرتے رہے۔ جن لوگوں نے نئے ادب کی پیدائش اور اس کے محرکات پر غور کیا ہے وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ اس کی پیدائش میں تاریخی شعور اور سیاسی و معاشرتی عوامل کے ادراک کا حصہ کم تھا اور انگریزی ادب کے مطالعے کا زیادہ۔ نوجوان اور ذہین ادیبوں کے پیشِ نظر ایک طرف تو یورپ کے ادب کی پہنائیاں تھیں اور دوسری طرف اپنا وہ ادب تھا جو نوجوان نسل کو ذہنی جذباتی تسکین دینے سے قاصر تھا۔ نئے ادیبوں نے انگریزی ادب سے متاثر ہو کر اردو ادب میں نئے موضوعات، نئے رجحانات اور نئے اسالیبِ بیان داخل کیے جن کی پرانی وضع کے لوگوں نے سخت مخالفت کی۔ اسی سے نئی تنقید کی ضرورت پیش آئی۔ جس کا مطالعہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ نئے ادب کا جواز پیش کرنے اور مخالفوں کا جواب دینے کے لیے مختلف نظریات کا سہارا لیا گیا۔ شروع شروع میں جو نظریہ ان تنقیدوں میں پیش کیا جاتا رہا وہ حقیقت پسندی کا نظریہ تھا۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نئے ادیبوں کے یہاں مشاہدے اور تجربے کے خالی خولی دعوے ہی نہیں تھے، انھوں نے اپنے ماحول اور زندگی کا مشاہدہ ضرور کیا تھا، خواہ وہ کتنے ہی محدود پیمانے پر کیوں نہ ہو، اور ان جنسی و نفسی تجربات سے بھی گزرے تھے جو ان کی تخلیقات کا موضوع تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ جدید ادب میں تجربے اور مشاہدے کی جگہ نظریہ پرستی نے لینی شروع کر دی۔ اس میں اُس تنقید کا بھی بہت ہاتھ تھا جو حقیقت پسندی اور فرائیڈ کے نظریۂ جنسی سے گزر کر مارکس کی مادی و تاریخی جدلیت کا سہارا لیتے ہوئے ادب کو ایک مخصوص نظریۂ حیات کا پابند دیکھنا چاہتی تھی۔ مثال کے طور پر عریانی کے مسئلے پر جدید ادیبوں نے جو تنقیدیں کی ہیں ان کا مطالعہ کیجیے۔

اس مسئلے کی اہمیت یوں بھی ہے کہ قدامت پسندوں کی طرف سے جدید ادب یا ترقی پسند ادیب پر جو الزام بڑی شد و مد سے لگایا گیا تھا وہ یہی تھا اور اس کے جواز میں جدید ادبا کی طرف سے

جو جواب دیے گئے وہ تمام اس تبدیلی کے عکاس ہیں جو رفتہ رفتہ جدید تنقید کو ترقی پسند تنقید کی طرف لے گئی۔ وہ عریانی جس کا جواز (۱) ماحول کی عکاسی، (۲) نظریۂ جنسی، (۳) نفسیات اور (۴) اخلاق کے اضافی ہونے میں ڈھونڈا گیا تھا، آج ترقی پسندوں کے نزدیک بھی معیوب ہے۔ اس امر کو پیشِ نظر رکھا جائے تو جدید تنقید کی وہ تمام تبدیلیاں بہ یک نظر سامنے آجاتی ہیں جو نئے ادیبوں کی جدت پسندی کو مختلف نظریات میں ڈھالتی ہوئی بالآخر ایک مخصوص مستقل اور معین نظریے کی طرف لے گئیں۔ حسن و قبح پر کچھ کہنا میرے موضوع سے باہر ہے لیکن یہ اسی ذہنی عمل کی عکاس ضرور ہیں جس کے تحت انسان چیزوں کو پسند یا ناپسند پہلے کرلیتا ہے اور اپنی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا عقلی جواز بعد میں تلاش کرتا ہے۔ اس نفسیاتی توجیہ کو قبول نہ کیا جائے تو یہ ثابت کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسند تحریک معاشی عوامل اور تاریخی قوتوں کی پیدا کردہ ہے۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز میں پیش رو نقادوں نے معاشی عوامل اور تاریخی قوتوں کا تذکرہ ضرور کیا تھا۔ اور کوشش بھی کی تھی کہ ان کی مدد سے ترقی پسند تحریک کی پیدائش کا جواز تلاش کریں لیکن ان کی کوشش کا محرک بنیادی اعتبار سے وہی ذہنی عمل ہے جس کا تذکرہ میں کرچکا ہوں، اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے ترقی پسند تحریک کا جواز پیش کرنے میں تاریخ کو بھی توڑ مروڑ دیا۔ دراصل وہ تاریخ میں ایک ایسی بنیاد کی تلاش کرنا چاہتے تھے، جس پر وہ اس ہوائی قلعے کی تعمیر کرسکیں۔ یہ بنیاد انھیں غدر کے حادثے میں مل گئی۔ غدر ان کے نزدیک کرگھے اور مشین، ہل اور ٹریکٹر کی جنگ تھا جس میں موٴخر الذکر کو فتح ہوئی اور ہندوستان میں صنعتی انقلاب آگیا۔ اس کے بعد لازماً انھیں فرض کرنا تھا کہ ہندوستان میں سرمایہ و محنت کی کش مکش اور اس کے نتیجے میں طبقاتی شعور کی پیدائش ہوچکی ہے۔ چناں چہ وہ اپنی ان ابتدائی زمانوں کی تنقیدات ہی میں بصد شدو مد ادیبوں سے اشتراکی ہونے کا مطالبہ کرتے نظر آتے ہیں۔ طبقاتی شعور کی پیدائش کا یہ مفروضہ تمام غلطیوں کی بنیاد ہے۔ ہندوستان کے معاشرتی مسائل کا سرسری جائزہ لینے والا بھی اس حقیقت سے واقف ہے کہ ہندوستان ایک زرعی ملک ہے جہاں صنعتی انقلاب کے اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ابھی ہمارے کسان کے ہاتھ میں وہی صدیوں پرانا ہل ہے جس کو اس کے باپ دادا استعمال کرتے تھے اور وہی طریقۂ پیداوار جو اسے ورثے میں ملا ہے۔ ہندوستان یقیناً شہروں کا ملک نہیں ہے اور شہری زندگی کے مسائل یقیناً سارے ہندوستان کے مسائل نہیں ہیں۔ اس کی آبادی کا تین چوتھائی حصہ دیہات میں رہتا ہے۔ اور دیہات والوں کی زندگی اور ان کے مسائل شہری زندگی کے مسائل سے بالکل مختلف ہیں۔ ان کا ماحول وہی قدیم ماحول ہے جس پر ''عہدِ کہن کے افسانہ و افسوں'' کا غلبہ ہے۔ ان کے عقیدوں کا ناتا قدیم روایات سے جوں کا توں قائم ہے اور ان کی ذہنی و جذباتی زندگی اس ہیجان سے خالی ہے جس سے ہمارے ادیب دو چار ہوئے تھے۔ اس صورت

میں شہری زندگی بالخصوص متوسط طبقے کی ترجمانی کو سارے ہندوستان کی ترجمانی سمجھنا، ایک گم راہ کن عمل ہے جو ترقی پسند تنقید میں بہت عام ہے۔

شہری زندگی کے مسائل کو سارے ہندوستان کے مسائل سمجھنے کی اس غلطی کے علاوہ ہمارے ادیب ایک اور غلطی کا شکار بھی ہوئے۔ ترقی پسند تنقید نے اقتصادی عوامل کی اہمیت پر جو غیر متوازن زور دیا اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ اینگلز کے الفاظ میں تاریخ کی مادی تعبیر کا نظریہ مسخ ہو کر ہمارے سامنے آیا اور ہمارے ادیبوں نے اس ''غیر عقلی'' نظریے کو ذہنی و عملی طور پر قبول کر لیا۔ کم از کم ان کی تخلیقات سے اس کا اظہار ہوتا ہے۔ یوں تو خیر تمام جدید ادیب اپنی ادبی، تہذیبی اور تاریخی روایات سے بیگانہ رہا لیکن اس بیگانگی کو فلسفیانہ پس منظر دے کر جائز بلکہ مستحسن ثابت کرنے کی تمام تر ذمہ داری ترقی پسند تنقید پر عائد ہوتی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے ''انسانیت'' اور ''بین الاقوامی'' کی جو تعبیر کی اس کی حیثیت خلا میں ذہنی قلابازیاں کھانے کے علاوہ اور کچھ نہیں تھی۔ لیکن ہمارے ادب نے کھوکھلے اور بے جان نعروں کو اپنا کر اپنے معاشرے کی تہذیبی اور ثقافتی اقدار، تصورات اور رومانی عقیدوں سے اپنا ناتا توڑ لیا، صرف یہی نہیں بلکہ یہ بھی سمجھ لیا کہ پورا معاشرہ ان اقدار و تصورات سے بیزار یا کم از کم بیگانہ ہو چکا ہے۔ اس لیے ہمارے ادیب ہندوستان کے حقیقی مسائل کو قطعاً نہ سمجھ سکے۔

ہندوستان کے تاریخی بطن میں مدتوں سے فنون کی پرورش ہو رہی تھی۔ عام زندگی کے چھوٹے موٹے مسائل، آپس کی چھوٹی چھوٹی رنجشیں، رقابتیں، نفسیاتی اور ذہنی الجھنیں، جنسی پیچیدگیاں اور متوسط طبقے کے معاشی معاملات، مذہبی تصورات اور تہذیبی روایات کا سہارا لے کر اپنے پس منظر کو وسیع کر رہے تھے۔ ان عناصر کا تمام حصہ صالح نہیں تھا، لیکن جان دار ضرور تھا۔ ہندوستان کی آبادی دو گروہوں میں منقسم ہو کر ایک دوسرے کے مقابلے میں صف آرا ہو رہی تھی اور دونوں گروہوں کی آویزش روز بہ روز سخت سے سخت تر ہوتی جا رہی تھی۔ ہندوستان کی تمام چھوٹی بڑی سیاسی و مذہبی جماعتیں اپنے اپنے مقاصد اور طریق کار کو چھوڑ کر، اپنے تمام اختلافات کو بھول کر، وقتی طور پر یا تو دونوں گروہوں میں سے کسی ایک میں مدغم ہو رہی تھیں یا صرف نام کو لیے بیٹھی تھیں۔ اور یہ تقسیم، چھوٹی جماعتوں کی بڑے گروہوں میں یہ شمولیت، قطعاً مذہبی اور تہذیبی بنیادوں پر تھی۔ وہ تمام نعرے جو پچھلی چوتھائی صدی میں ہندوستان کی فضا میں گونجے تھے، اپنی تمام قوت اور کشش سے محروم ہو چکے تھے۔ اتفاق، اتحاد، حب وطن:

مذہب نہیں سکھاتا آپس میں بیر رکھنا

اور اسی قماش کے وہ تمام تصورات جو ہر چند محض سیاسی مسائل سے نہیں پیدا ہوئے تھے مگر اب سیاسی مسائل کو حل کرنے کے لیے پیش کیے جا رہے تھے، اپنے جذباتی سرچشموں سے الگ ہو کر خشک

ہو چکے تھے۔ یہ تھے وہ حالات جنھوں نے ہندوستان کی تقسیم کا تاریخی جواز پیدا کیا۔ یہ تقسیم کسی طرح بھی محض سیاسی مسائل کا نتیجہ نہیں ہے، بلکہ اس کی بنیاد ان روحانی اور جذباتی ناتوں کی شکست میں تلاش کرنی چاہیے جنھوں نے ہندوستان میں کبیر اور نانک کو پیدا کیا تھا۔ یہ ناتے صرف ٹوٹے ہی نہیں تھے بلکہ اپنے پیچھے ایسی تلخی اور بیزاری چھوڑ گئے تھے جس کو دور کرنا اگر ناممکن نہیں تھا تو دشوار ضرور تھا۔

ہندوستان کی تقسیم سے پہلے اور بعد فسادات کا جو طویل سلسلہ شروع ہوا اس کے پس منظر کو دیکھا جائے تو یہ بات غالباً کسی اور ثبوت کی محتاج نہیں رہتی۔ لیکن ہمارا ادب اپنی تمام ترقی پسندی اپنے تاریخی قوتوں کے شعور، معاشرتی مسائل کے ادراک، زندگی کے عمل اور اس کے مقتضیات کی تحلیل و تجزیہ، اس کے صالح و غیر صالح عناصر کی تنقید کے تمام دعووں کے باوجود، اس تاریخی کش مکش سے بیگانہ رہا۔ یہاں ان افسانوں یا نظموں کا تذکرہ، جن میں ایک قوم کی تاریخی جدوجہد کو فرقہ وارانہ اور رجعت پسندانہ عناصر کی کارفرمائی کہہ کر مطعون کرنے کی کوشش کی گئی ہے، حقیقت و دیانت، تاریخ اور معاشرتی شعور کا منہ چڑھانا ہوگا۔ ممکن ہے ترقی پسندی کا مقصد یہ ہو کہ فرقہ وارانہ سیاست اور مذہبی رجعت پسندی کے شجرِ ممنوعہ سے دور رہا جائے۔ لیکن اگر ادب اور زندگی کا کچھ بھی تعلق ہے تو اس بیگانگی کی کوئی تاویل نہیں کی جا سکتی اور اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ ہمارے ادیب حقیقت پسندی اور ادب برائے زندگی کے نعروں کے باوجود حقیقت اور زندگی سے آنکھیں چرانے کی کوشش کرتے رہے۔ چناں چہ ان کی تحریروں میں ان جان دار مسائل کی جھلکیاں نہیں ملتیں جنھوں نے جنگِ آزادی لڑنے والے عناصر میں ایسی کش مکش اور تضاد پیدا کر دیا تھا کہ وہ تاریخ پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ اور ملتیں بھی کہاں سے؟ ہمارے ادیبوں کے پیشِ نظر زندگی کم تھی اور نظریے زیادہ۔ ترقی پسند تنقید نے ادب کو تنقیدِ حیات کا جو تصور دیا تھا اسے قبول کر کے ہمارے ادیبوں نے اپنی لائبریریوں سے نکلنا ہی چھوڑ دیا۔ جب بنے بنائے اصولوں اور گھڑے گھڑائے کلیوں کی مدد سے زندگی کی تنقید کرنے والا ادب پیدا ہو سکتا ہو تو ادیب گلی گلی کوچہ کوچہ کیوں مارا مارا پھرے؟ روسی مصنفین کی کتابیں موجود ہی تھیں، ان کی ''تنقیدِ حیات'' کو نمونہ بنایا ہی جا سکتا تھا۔ پھر ادیب زندگی کو دیکھنے اور سمجھنے کی زحمت کیوں گوارا کرتے؟ چناں چہ وہ اپنی لائبریریوں میں بیٹھے سرمایہ و محنت کی ''کش مکش'' اس کے پیدا کردہ ''ہول ناک تضاد'' اور ''طبقاتی جنگ'' کا مطالعہ کرتے، سگریٹ پی پی کر مزدور کی مظلومیت پر کڑھتے اور کسی ''سرخ سویرے'' کے طلوع ہونے کا انتظار کرتے رہے۔ اور ادھر ہمارا معاشرہ روز بہ روز پیچیدہ تر ہوتا گیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے ادب نے بھی اپنے اردگرد ایک خول سا بنا لیا، اور اس میں پڑے پڑے اس کے کردار سرمایہ داری کے خلاف تقریریں جھاڑنے اور کسی سویرے کے

طلوع ہونے کی بشارت دینے میں مصروف رہے۔ ترقی پسند نقادوں نے پیٹھ ٹھونکی کہ ''شاباش! ہمارے ادیب اتنے تلخ حقائق سے دوچار ہونے کے باوجود رجائی نقطۂ نظر پیش کررہے ہیں۔'' حالاں کہ تلخ حقائق کی یہ نمائش اور رجائیت کا یہ ڈھونگ ایک نفسیاتی فریب کے سوا اور کچھ نہیں تھا۔ انسانی ذہن کا عمل بڑا عجیب ہوتا ہے۔ جب وہ ماحول کی تلخیوں اور سختیوں سے ذرا بھی اکتا جائے تو فوراً خوابوں کی دنیا میں پناہ لیتا ہے اور خوابوں کی یہ دنیا کبھی تو ماضی کے دھندلکوں میں جنم لیتی ہے اور کبھی مستقبل کے خوش آئند خیالات میں۔ رجائیت بھی قنوطیت کی طرح اپنی انتہائی حدود میں گریز ہی پر منتج ہوتی ہے۔ چناں چہ ہمارے ادیبوں کی رجائیت بھی حقیقتاً ایک ذہنی فرار اور گریز کے سوا اور کچھ نہ تھی۔ انھوں نے اپنے حقیقی مسائل اور ان مسائل کے پیدا کردہ نتائج اپنے عوام کی زندگی، ان کے جذبات، خیالات اور عمل سے الگ ہوکر، جس خوش نما منزل کے خواب دیکھے، خوش آئند تصورات کے جو محل بنائے، تاریخ کی ایک جنبش، زندگی کی ایک کروٹ سے چکنا چور ہوگئے۔ آنکھیں کھلیں تو معلوم ہوا کہ زمین پاؤں کے نیچے سے سرک چلی ہے اور وہ صرف خلا میں ٹامک ٹوئیاں مار رہے ہیں۔

۱۴راگست کے فوراً بعد کی نظموں میں یہ احساس نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ البتہ افسانے اس احساس سے خالی ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ''ہمارے افسانہ نویسوں کو ان کے تاریخی قوتوں کے شعور نے ذہنی شکست سے بچائے رکھا'' بلکہ اس کے عین برعکس یہ کہ انھوں نے زندگی، تاریخ، حقیقت اور خود اپنے اعصابی، ذہنی اور جذباتی تجربات سے انصاف نہیں کیا۔ شاعر تو بے چارہ جذباتی ہوتا ہے۔ ذرا سی ٹھیس لگنے پر چیخ اٹھتا ہے مگر ہمارے افسانہ نویس بڑی ٹھوس علمیت اور بڑے پختہ شعور کے مالک —— بھلا وہ کیسے شکست مان لیتے؟ چناں چہ تاریخ کا فیصلہ سن لینے کے بعد بھی وہ کانوں میں انگلیاں دے کر چلاتے رہے۔

''یہ محض انگریز کی چال ہے۔ ہندوستان کی تقسیم چند رجعت پسندوں اور برطانوی سامراج کی گٹھ بندی کا نتیجہ ہے۔ پاکستان کا قیام محض ترقی پسندوں کے خلاف ایک نیا محاذ کھولنے کے لیے ہوا ہے۔ یہ صرف سیاسی لیڈروں اور خودغرضوں کا پیدا کردہ شاخسانہ ہے'' وغیرہ وغیرہ، اور تو اور یہ لوگ فسادات کے مسئلے پر بھی، جس نے غیر ذمہ دار سے غیر ذمہ دار افراد کو بھی سوچنے پر مجبور کردیا تھا، سنجیدگی سے غور نہ کرسکے۔ فسادات کے محرکات اور اسی کے نتائج کے بارے میں ہمارے ادیبوں نے جو ''فیصلے'' دیے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے:

> یہ فسادات تقسیم کا نتیجہ ہیں جو انگریزوں اور سیاسی لیڈروں کے ہتھ کنڈوں کی وجہ سے ہوئے۔ مذہبی جنون اور فرقہ پرستی نے ہمیں وحشی بنا دیا لیکن کوئی بات نہیں، نیا انسان پیدا ہونے والا ہے۔

چلو چھٹی ہوئی۔ ادیبوں نے اپنے تاریخی شعور اور پیغمبرانہ صفات کا ثبوت تو دے دیا لیکن اس تاریخی شعور اور پیغمبرانہ پیشین گوئی کی حیثیت ''مجذوب کی بڑ'' سے کچھ زیادہ نہیں۔ بالفرض یہ تسلیم بھی کرلیا جائے کہ ''فسادات انگریز کی شرارت اور سیاسی لیڈروں کے ہتھ کنڈوں کی پیداوار ہیں'' تو بھی یہ سوال اپنی جگہ پر رہتا ہے کہ آیا پہلے سے کچھ ایسی بنیادیں موجود تھیں یا نہیں جن کا سہارا لے کر انگریز اور سیاسی لیڈر فسادات برپا کرانے میں کامیاب ہوئے۔ اور اگر یہ بنیادیں موجود تھیں تو بلاشبہ یہ مسئلہ سیاست سے بلند ہوجاتا ہے اور تقاضا کرتا ہے کہ اس کی بنیادوں کا پتا آپس کے تعلقات، روزمرہ کے معاملات اور زندگی کے ان گنت اور بے شمار، نفسیاتی، جنسی، ذہنی اور جذباتی محرکات میں لگایا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ مطالبہ ہم ادیبوں ہی سے کرسکتے ہیں، سیاسی لیڈروں سے نہیں۔ اور اب حالات اتنے سازگار ہوچکے ہیں کہ پاکستانی ادیب اس مسئلے پر سنجیدگی سے غور و خوض کریں، اس کے اسباب و نتائج کو سمجھیں اور پچھلی نصف صدی کی تاریخ کو سامنے رکھ کر ان تمام حالات کا جائزہ لیں جن کے اثرات ہماری زندگی پر اتنے گہرے اور دوررس ہیں کہ ہمارا حال ان سے متاثر ہے اور مستقبل متاثر ہوگا۔ اس کے بغیر نہ تو ہمارے ادب میں جان آسکتی ہے اور نہ ہماری زندگی کے وہ پہلو اُجاگر ہوسکتے ہیں جو ہمیشہ اپنے اظہار میں سیاسی لیڈروں کے بیانات کے بجائے ادیبوں کی تخلیقات کے محتاج ہوتے ہیں۔

(''ماہِ نو'' جشنِ استقلال، ۱۹۵۱ء)

○

# ادبی انحطاط کا مسئلہ

کہا جاتا ہے کہ ہم جس دور میں جی رہے ہیں انتشار اور بے ترتیبی کا دور ہے۔ ہماری زندگی کی تمام قدریں ایک ایک کر کے ٹوٹ گئی ہیں اور نئی قدروں نے ابھی جنم نہیں لیا ہے۔ ہمارے نظریے، ہمارے معیار ایک ایک کر کے شکست ہو چکے ہیں، اور ہم نئے نظریے، نئے معیار، نئے عقیدے ابھی تخلیق نہیں کر سکے ہیں۔ ہم ایک ایسی فضا میں سانس لے رہے ہیں جس کی ہر چیز دھندلی اور غیر واضح ہے۔ اس لیے ہمارے خیالات، جذبات اور محسوسات بھی مبہم اور غیر واضح ہیں۔

غرض اس قسم کے خیالات ہیں جن کی تکرار ہمیں ہر اس مضمون میں مل جاتی ہے جس کا موضوع موجودہ ادبی انحطاط کا مسئلہ ہے۔ میں ان خیالات کی تردید کرنا نہیں چاہتا، یہ ساری باتیں درست ہیں مگر ان سے ادبی انحطاط کی توجیہ نہیں کی جا سکتی۔

ادب کی تخلیق ایک شعوری عمل ہے جس کی بنیاد انسانی تجربات اور ان کے مناسب ترین اظہار پر ہے۔ ادیب زندگی میں جس قسم کے تجربات سے گزرتا ہے، انھیں مناسب ترین الفاظ میں ظاہر کرتا ہے۔ یہ تجربات اپنی خام حالت میں ہمیشہ منتشر اور بے ترتیب ہوتے ہیں[ مگر ادیب کا ذہن ان میں ربط اور ترتیب پیدا کرتا ہے۔ انھیں مختلف پہلوؤں سے الٹ پلٹ کر دیکھتا ہے اور ایک تجربے کو دوسرے تجربے کے مقابل میں رکھ کر اندازہ لگاتا ہے کہ اس تجربے کی قدر و قیمت کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں سوال ماحول اور اس کے انتشار یا ترتیب کا نہیں ہوتا بلکہ اس امر کا کہ جس قسم کی زندگی ادیب کے تجربے سے گزر رہی ہے (وہ زندگی منتشر ہو یا منظم، جمی ہو یا بے ترتیب) اسے اس نے کس طرح بیان کیا ہے۔ اور اس زندگی کے متعلق ہمارا عقلی، جذباتی اور محسوساتی رویہ

متعین کرنے میں ہماری کتنی مدد کی ہے؟ چناں چہ ماحول کا انتشار اور بے ترتیبی کسی ادب پارے میں انتشار یا بے ترتیبی کے لیے کوئی وجہِ جواز فراہم نہیں کرتی۔

دوسرا مسئلہ اقدار اور عقائد کا ہے۔ اقدار اور عقائد ماحول سے الگ تھلگ نہیں ہیں۔ ایک مخصوص ماحول، مخصوص قدروں اور عقیدوں کو پیدا کرتا ہے۔ ماحول کی تبدیلی کے ساتھ ان قدروں اور عقیدوں میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ مگر عام انسانی ذہن اس تبدیلی کا شعور واضح اور غیر مبہم طریق پر نہیں کر پاتا۔ اس کے ماحول اور شعور کے درمیان کئی پردے حائل ہوتے ہیں۔ صرف ماحول اور شعور کے درمیان نہیں، اس کی اپنی شخصیت (وہ شخصیت جو ماحول اور بدلتی ہوئی زندگی کے ساتھ ہر لحظہ تبدیل ہوتی رہتی ہے) اور شعور کے درمیان بھی کئی حجابات ہوتے ہیں۔ ان حجابات کے باعث وہ زندگی اور اپنی شخصیت کے عمل و ردِعمل کو واضح طور پر نہیں دیکھ سکتا، مگر ادیب کے لیے یہ پردے، یہ حجابات نسبتاً باریک اور شفاف ہوتے ہیں۔ وہ ماحول اور اپنی شخصیت کو عام آدمی کی نسبت بہت زیادہ واضح اور صاف طور پر دیکھتا ہے۔ اس لیے ان تبدیلیوں کا ادراک اس کے لیے آسان ہوتا ہے اور وہ اپنی تخلیقات کے ذریعے عام آدمی کے شعور میں ان کیفیات اور واردات کی باز آفرینی کرتا ہے جو ان تبدیلیوں کے احساس سے اس کے اپنے ذہن میں پیدا ہوتی ہیں۔ یہاں پہنچ کر ادب کی حقیقت ایک آلے کی ہو جاتی ہے۔ اس آلے کی جس کی مدد سے ہم زندگی کا نیا شعور حاصل کرتے ہیں۔ وہ ہم پر ہماری شخصیت کو ظاہر کرتا ہے اور ہر آن بدلتی ہوئی زندگی سے ہمارے شعوری رشتے کو منقطع ہونے نہیں دیتا۔ وہ نئے حالات میں ہمارے نفس اور وجود میں بنیادی تبدیلیوں کی ضرورت کا احساس بیدار کرتا ہے۔ نہ صرف تبدیلیوں کی ضرورت کا احساس پیدا کرتا ہے بلکہ ان تبدیلیوں کو معنی بھی پہناتا ہے اور ہماری شخصیت کو منتشر ہو کر ٹکڑے ٹکڑے ہو جانے سے بچاتا ہے۔ اس طرح ہم نئے حالات میں زندگی کا نیا توازن حاصل کر لیتے ہیں۔ زندگی کی جدلیات، اس کی لحہ بہ لحہ تبدیلیوں، اس کے ارتقا کی ان گنت منزلوں، اس کی شکست و ریخت کے بے شمار پہلوؤں کو نظر انداز کر کے صرف اقدار اور عقیدوں کی خالی خولی پرستش سے کوئی ادب پارہ وجود میں نہیں آسکتا۔ اس لیے ادب کے انحطاط کی توجیہ اقدار و عقائد کی شکست سے کرنا ایک بے بنیاد اور عبث فعل ہے۔ وہ ادب ہی کیا جو نئی قدروں اور نئے عقیدوں کی تخلیق نہ کر سکے۔

اس مختصر سی بحث سے جو نتائج نکلتے ہیں انھیں ایک بار پھر مختصر طور پر بیان کرتا ہوں۔

۱۔ ماحول کا انتشار اور بے ترتیبی، اقدار اور عقائد کی شکست اور زندگی کی تبدیلی اچھے اور بلند پایہ ادب کی تخلیق میں حارج نہیں ہو سکتی، بشرطے کہ کوئی اتنی بڑی شخصیت موجود ہو جو اس انتشار، اس شکست اور اس تبدیلی کا کما حقہ، شعور کر سکے اور زندگی کے متعلق اپنے تجربات کے مناسب اظہار پر قادر ہو۔

۲۔ ادب کا انحطاط اس وقت ہوتا ہے جب ادیب زندگی کے متعلق اپنے تجربات کو سمجھنے، ان کو مختلف پہلوؤں سے الٹ پلٹ کر دیکھنے اور ایک تجربے کو دوسرے تجربے کے تقابل میں رکھ کر اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے اور ان تمام عوامل سے پیدا ہونے والے شعور کو مناسب ترین الفاظ میں منتقل کر دینے کی قوت سے محروم ہو جاتے ہیں۔

پہلے نتیجے کی تصدیق میں چند شواہد پیش کرتا ہوں۔

ہماری زندگی کا انتشار اور بے ترتیبی صرف آج کی نہیں۔ اس کی عمر کم و بیش ایک صدی کی ہے۔ اس انتشار اور بے ترتیبی کی ابتدائی شدت کو دیکھنا ہو تو حالی اور ان کے معاصرین کی تحریریں ملاحظہ فرمائیے، بلکہ اس کی جھلکیاں غالب تک کے یہاں مل جاتی ہیں۔ غالب کے بعض خطوط اور قصائد، حالی اور ان کے معاصرین کی تمام تحریریں اس امر کی شاہد ہیں کہ انھوں نے اپنے اقدار و عقائد کی شکست کو جس شدت سے محسوس کیا تھا ہم اس کا عشرِ عشیر بھی نہیں کرتے۔ اس کی ایک وجہ ہے۔ ان کے لیے یہ انتشار اور بے ترتیبی نئی تھی اور ان کا رشتہ اور لگاؤ ان عقائد سے، جن کی شکست کا حوالہ آج دیا جا رہا ہے، ہم سے کہیں زیادہ شدید تھا۔ ہم نے نئے حالات میں آنکھیں کھولی ہیں۔ اور ان حالات سے بہت بڑی حد تک مانوس ہیں، بلکہ سچ پوچھیے تو انھیں کے پروردہ ہیں۔ ہم نے اپنے ہوش میں دو جنگیں دیکھیں ہیں اور ان کے لائے ہوئے انقلابات کے اثرات کو اپنے شعور میں محسوس کیا ہے اس لیے انقلابات اور تبدیلیاں ہمارے لیے وہ شدت نہیں رکھتیں جو ان کے لیے رکھتی تھیں جن کی پرورش ایک جمے جمائے ماحول میں ہوئی تھی، اور جو ذہنی لحاظ سے ایسی تبدیلی دیکھنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ مگر انتشار اور بے ترتیبی اور شکست کے اس شدید احساس کے باوجود، اس زمانے میں حالی اور اکبر کی شاعری نے جنم لیا۔ اور تو اور غالب تک نے اپنی عمر کے آخری حصے میں، زندگی کو نئی طرح سے محسوس کرنے اور نئے تجربات کو اپنے شعور میں جذب کرنے کی کوشش کی۔ پھر اقبال اور جوش کی شاعری نے بھی اسی متبدل، متغیر، غیر یقینی، منتشر اور بے ترتیب ماحول میں جنم لیا، اور اسی میں پروان چڑھی۔ دوسری طرف شاعروں کا ایک ایسا گروہ بھی موجود ہے، جس نے ان خارجی انقلابات کو، جنھوں نے ہماری نئی پود کو بوکھلا کر رکھ دیا ہے، اتنا درخورِ اعتنا بھی نہ سمجھا کہ ان کو اپنی شاعری کے مستقل موضوع کی حیثیت ہی دے دیتا۔ وہ اگر خارجی انقلابات کو دیکھتے بھی ہیں تو ان تبدیلیوں کی روشنی میں جو بالواسطہ طور پر، ماحول کی تبدیلی سے، ان کے اپنے نفس اور وجود میں واقع ہو رہی ہیں، مثلاً حسرت، فانی، یگانہ اور فراق کی شاعری کے متعلق آپ کیا کہیں گے جس کا تمام ارتقا پچھلے دس بارہ سال میں ہوا ہے۔

ان شواہد کی موجودگی میں، موجودہ ادبی انحطاط کی یہ توجیہ کہ ہمارا زمانہ انتشار اور بے ترتیبی کا شکار ہے، اس لیے اس زمانے میں کوئی بلند پایہ تخلیق ہی نہیں ہو سکتی قطعاً فضول ہے۔

میں نے ایک مضمون میں جو ''ساقی'' ہی کے کسی پرچے میں چھپا تھا حالی کے متعلق کچھ بیان کرتے ہوئے لکھا تھا کہ جن حالات سے وہ دوچار ہوئے تھے ان کا مقابلہ کرنے کے لیے شاعری انھیں حقیری سی نظر آتی تھی، اس لیے وہ شاعری ترک کردینے کا ارادہ کر بیٹھے تھے مگر انھیں اس ارادے میں کامیابی نہ ہوئی کیوں کہ وہ اپنے مزاج سے مجبور تھے۔ ان میں کچھ تخلیق کرنے کا بنیادی جذبہ اتنا شدید تھا کہ وہ کسی حالت میں بھی اس سے آنکھیں نہ چرا سکتے تھے۔ اس لیے ان کے ذہن میں دو متخالف اور متضاد رجحانات کے درمیان کش مکش شروع ہوگئی۔ اس کش مکش کا نتیجہ ان کی افادی شاعری کی صورت میں برآمد ہوا۔ اسی مضمون میں ضمناً میں نے یہ بھی لکھا تھا کہ ہمارے نئے ادیبوں میں اس کش مکش کے کوئی آثار نہیں ملتے۔ انھیں یہ نظریہ بنا بنایا مل گیا۔ اور وہ اس پر اس طرح تکیہ کرکے بیٹھ گئے کہ انھوں نے اپنی شاعرانہ شخصیت کی ضروریات اور اس کے تقاضوں کو سمجھنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ کچھ موضوعات پر چندگنی چنی نظمیں یا افسانے لکھ کر کھک ہوگئے۔ آج میں پھر اسی بات کو دہراتا ہوں کہ ہمارے نئے ادیبوں میں کوئی شخصیت بھی قوی تخلیقی جذبے کی حامل نہ تھی۔ شروع میں چند نئے موضوعات اور نئے خیالات (جو مستعار تھے) کی کچھ گرمی سی تھی، اسی گرمی نے ان سے دوچار اچھی چیزیں لکھوالیں۔ جدید تر نسل کو یہ گرمی بھی نہیں ملی۔ تخلیقی جذبے کی اس کم زوری کے اسباب کے متعلق میں کچھ عرض نہیں کروں گا۔ اس کا تعلق ادب سے نہیں ہے۔ زندگی کے کچھ اور عوامل سے ہے اور ان عوامل کو دریافت کرنا دوسروں کا کام ہے۔

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ ادب کا انحطاط اس وقت شروع ہوتا ہے جب ادیب زندگی کے متعلق اپنے تجربات کا شعور کرنے اور اس شعور کو مناسب الفاظ میں منتقل کرنے کی قوت سے محروم ہوجاتے ہیں۔ ہمارے جدید تر شعرا کے تجربات محدود ہیں۔ وہ ان تجربات کو ایک دوسرے کے تقابل میں رکھ کر دیکھنے اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے اہل بھی نہیں۔ دوسری سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ وہ اپنے محدود تجربات کو بھی مناسب اور پرلطف الفاظ میں نہیں منتقل کرسکتے۔ ان سب باتوں کی متعدد وجوہ ہوسکتی ہیں، مگر غالباً سب سے بڑی وجہ ذہنی کاہلی ہے۔ افسوس کہ اس وقت میرے سامنے جدید تر ادیبوں میں سے کسی کی تخلیقات کا کوئی مجموعہ نہیں ہے ورنہ میں مثالوں سے اپنی بات کی وضاحت کرتا۔ فی الوقت دو ایک اشعار غزلوں کے یاد آرہے ہیں انھیں درج ذیل کرتا ہوں۔ یاد رہے کہ یہ اشعار جدید تر شاعروں کی نسل کے ہونہار ترین خیال کیے جانے والے شعرا کے ہیں:

راہ آسان ہو گئی ہوگی
جان پہچان ہو گئی ہوگی

---------

خرابات میں ہم کو لے جا رہے ہو
بڑا قیمتی ظلم فرما رہے ہو

--------

ہم بھی یہیں ہیں
تم بھی یہیں ہو

ان اشعار کو ایک نظر دیکھنے سے بھی، ان کے خالقوں کی ذہنی کاہلی، تن آسانی اور سہل پسندی واشگاف انداز میں سامنے آجاتی ہے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ بعض حضرات کے نزدیک اس قسم کے اشعار، میرؔ کے رنگ یا کم از کم زبان کے اشعار کہلانے کے مستحق تو ہوتے ہی ہیں۔ آپ کو شاید یہ معلوم کر کے حیرت ہوگی کہ آخری شعر کے خالق نے اپنے نزدیک سہلِ ممتنع میں میرؔ کے اس شعر کا جواب دینے کی کوشش کی ہے:

وجہِ بیگانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

اور یہ ایک آدھ شعر کی بات نہیں ہے موجودہ نسل کے کلام کا تین چوتھائی سے زیادہ حصہ اسی سہلِ ممتنع کا نمونہ ہے اور ان نمونوں کو دیکھ کر میں سوچ میں پڑ جاتا ہوں۔ اگر یہ سچ ہے کہ ادب ایک قوم کی زندگی، اس کی عظمت اور قوت یا اس کی پستی اور اضمحلال کا آئینہ ہوتا ہے اور ادب میں کسی قوم کے آئندہ عروج و زوال کی جھلکیاں اس وقت سے پڑنے لگتی ہیں جب کسی کو اس کا گمان بھی نہیں ہوتا، تو کوئی نہیں کہہ سکتا کہ ہمارا مستقبل کیا ہونے والا ہے؟

(ماہنامہ ''ساقی'' کراچی، شمارہ اپریل مئی ۵۱ء)

○

# مسئلوں کا مسئلہ

ادب کے مسائل کی یوں تو جتنی لمبی فہرست جی چاہے بنا لیجیے لیکن اس وقت ادب کا سب سے بڑا مسئلہ خود ادب کو برقرار رکھنا ہے۔ اس بڑے مسئلے کے کچھ چھوٹے چھوٹے پہلو بھی ہیں، مثلاً ادب کے معیار کو قائم رکھنا، اچھے اور معیاری ادب کے تناسب کو بڑھانا، اچھے اور برے، بے جان اور جان دار ادب میں فرق و امتیاز کی حس کو عام کرنا وغیرہ۔ اب چوں کہ ادب خود بہ خود پیدا نہیں ہوتا، بلکہ اسے کچھ لوگ پیدا کرتے ہیں یعنی ادیب — تو ادیبوں کے مسائل بھی ادب ہی کے مسائل بن جاتے ہیں۔ ادیبوں کے مسائل کے دو پہلو ہیں۔ ان کے کچھ مسائل تو وہی ہوتے ہیں جو عام آدمیوں کے ہوتے ہیں، مثلاً کھانا، کپڑا، مکان، روزگار وغیرہ اور دوسرے مسائل وہ ہیں جن کا وہ لکھنے والے کی حیثیت سے سامنا کرتے ہیں، مثلاً اس کے پڑھنے والوں کا عام تعلیمی معیار، جس زبان میں وہ تخلیق کرتا ہے اس میں اچھے صحت مند ادب کی روایت کی موجودگی معاشرہ میں ادب کی عام قبولیت، یہ سب مسائل مل جل کر بالآخر ادب کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں، اور ادب اچھے معیاری ادب کی تخلیق کے امکان کو کم یا زیادہ کرتے ہیں۔

پہلے ہم آدمی کی حیثیت سے ادیب کے مسئلے کو دیکھیں گے۔

میرا پہلا سوال یہ ہے کہ کیا ہمارے معاشرے میں ادب کو ایک پیشے کے طور پر اختیار کیا جاسکتا ہے۔ یعنی کیا ادیبوں کے لیے ممکن ہے کہ وہ صرف اپنے ادب کے ذریعے باعزت زندگی بسر کرسکیں؟ یہاں میں ادب کی تعریف میں ان چیزوں کو شامل نہیں کرتا جو ریڈیو، فلم، ٹیلی وژن یا اخبارات کی فرمائشوں پر لکھی جاتی ہیں۔ یہ چیزیں اگر ادیب خود لکھنا چاہے اور ان میں وہی لکھے جو وہ

لکھنا چاہتا ہے تب تو دوسری صورت ہے، لیکن عملاً ایسا نہیں ہوتا۔ منو فرمائشی تحریروں کو سیٹھ کا مال کہتا تھا۔ ریڈیو، فلم، ٹیلی وژن اور اخبارات میں ہم جو کچھ لکھتے ہیں اس کی یہی حیثیت ہوتی ہے۔ ان سے ہمیں جو مالی فائدہ ہوتا ہے یا اشتہاروں اور اخباری سرخیوں میں اپنا نام یا تصویر چھپی دیکھ کر جو تسکین ہوتی ہے وہ تو خیر ایک چیز ہے، لیکن ان میں سے کتنی ایسی چیزیں ہیں جنھیں ادیب خوشی اور فخر سے اپنا کہے۔ تا آں وقتے کہ ان میں سے کسی کو دنیا مرے آگے یا دنیا مرے پیچھے کا خبط نہ ہو جائے۔ یہ چیزیں ظاہر ہے کہ ادب نہیں ہوتیں۔ اس لیے ادیب اگر ان سے کچھ حاصل کرتا ہے تو اس کی حیثیت وہی ہوتی ہے جو وہ کوئی دوسرا کام کر کے حاصل کرتا۔ چناں چہ سوال اب بھی اپنی جگہ ہے۔ کیا ہمارا ادب، ادب کی حیثیت سے ہمیں اتنا کچھ دے سکتا ہے کہ ہم کچھ اور کیے بغیر باعزت طور پر زندہ رہ سکیں اور ادب کو ایک ہمہ وقتی کام کی حیثیت سے اختیار کر سکیں؟

یہ بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے اور بار بار دُہرانی چاہیے۔ ادب ایک ہمہ وقتی مصروفیت ہے۔ دنیا میں کوئی بھی قابلِ قدر کام اس وقت تک نہیں کیا جا سکتا جب تک کرنے والا اس میں اپنی بہترین صلاحیتوں کو صرف نہ کرے، پورا وقت نہ دے اور جنون کی حد تک اس کی تکمیل میں نہ لگ جائے۔ ادب اس کلیے کا استثنیٰ نہیں ہے۔ ادب پیدا کرنے کے لیے بھی یہ شرطیں ضروری ہیں اور یہ شرطیں اس وقت تک پوری نہیں ہو سکتیں جب تک ادیب کے لیے اس کا ادب باعزت روزگار کا ذریعہ نہ بن جائے۔

اس نقطۂ نظر سے موجودہ حالات اتنے ناگفتہ بہ ہیں کہ اس بات پر حیرت کی جانی چاہیے کہ ہمارے یہاں ادب موجود ہی کیسے ہے۔ ہمارے بڑے سے بڑے ادیب کی کتاب ہزار دو ہزار سے زیادہ نہیں چھپتی اور یہ ایڈیشن بھی برسوں پبلشروں کے گوداموں میں پڑا سڑتا رہتا ہے۔ اور اس کا معاوضہ ادیب کو کیا ملتا ہے۔ ہزار روپیہ۔ یہ بھی بہت ہے۔ چار سو۔ تین سو۔ دو سو...... اور بہت سی کتابیں ''حسابِ دوستاں دردل'' کے حساب سے شائع کی جاتی ہیں۔ اب ایک اچھی کتاب کی تصنیف میں دو چار سال تو صرف ہوتے ہی ہیں۔ معاوضے کی زیادہ سے زیادہ رقم بھی لگائی جائے تو ۱۰ ـــــ ۱۵ روپے ماہوار سے اوپر کا اوسط نہیں پڑتا۔ رہ گئے رسالے تو ان میں سے اکثر معاوضہ دینے کی سکت نہیں رکھتے اور صرف ادیبوں کی ادب نوازی پر بھروسا کرتے ہیں اور جو رسالے معاوضہ دینے کے قابل ہیں ان کی بڑی تعداد دو ماہی یا سہ ماہی رسالوں پر مشتمل ہے جو عملاً سال میں دو تین سے زیادہ نمبر شائع نہیں کرتے۔ ان ضخیم بڑے پیٹ کے رسالوں کا پیٹ بھرنے کے لیے ان میں طویل طویل چیزیں شائع کی جاتی ہیں۔ جن کا معاوضہ حسبِ مراتب ۵۰، ۷۵، ۱۰۰ روپے تک دے دیا جاتا ہے۔ ادیبوں کو یہ معاوضہ اتنا گراں قدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ چھوٹے پرچوں کی طرف اعتنا نہیں کرتے

اور بڑے پرچوں کے انتظار میں چھ چھ مہینے بیٹھے رہتے ہیں۔ اس کے نتیجے کے طور پر رسالوں کی ایک اجارہ داری سی قائم ہوگئی ہے۔ چند مخصوص نام ہیں جو مختلف پرچوں میں نظر آتے ہیں اور پھر ان کی تکرار ہوتی رہتی ہے۔ ایک طرف تو یہ صورت ہے کہ معاوضہ نہ دے سکنے والے رسالے سسک سسک کر دم توڑ رہے ہیں، چاہے وہ ''ساقی'' اور ''نگار'' جیسے رسالے ہی کیوں نہ ہوں جنھوں نے ہماری ادبی تاریخ بنائی ہے اور دوسری طرف گھٹیا فلمی اور نیم ادبی رسالوں میں صرف اس لیے لکھا جاتا ہے کہ وہ معاوضہ دے سکتے ہیں۔ چھوٹے موٹے معاوضوں پر گزر اوقات کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کسی منٹو کو شراب کی ایک بوتل حاصل کرنے کے لیے روز افسانہ لکھنا پڑتا ہے۔ اور کسی کرشن چندر کو کمرشل رائٹنگ کے لیے اتنا وقف ہوجانا پڑتا ہے کہ بلراج منیرا جیسے لوگ اسے غیر ادیب ہونے کا طعنہ دینے لگیں۔ یہ ہمارے صفِ اوّل کے ادیبوں کا حال ہے۔ اس کے بعد جن لوگوں سے یہ صورتِ حال برداشت نہیں ہوتی وہ فلموں یا اخباروں کا دروازہ کھٹکھٹاتے ہیں۔ اور کتنے ساحر، کتنے مجروح، کتنے انتظار حسین ادب کے لیے تلاشِ گم شدہ کا اشتہار بن جاتے ہیں۔

ادب کی اس کسمپرسی کے اسباب کیا ہیں؟ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ہمارے یہاں تعلیم کا اوسط بہت کم ہے اس لیے ادب پڑھنے والوں کی تعداد اور کم ہے۔ پھر جب پڑھنے والے ہی نہ ہوں تو کتابوں کے پبلشر اور رسالے والے بھی کیا کریں۔ کچھ اور لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ ہمارے عوام کی قوتِ خرید بہت کم ہے۔ وہ اپنی مالی پریشانیوں میں اتنے گھرے رہتے ہیں کہ ادب پڑھنے اور وہ بھی خرید کر پڑھنے کی عیاشی کے متحمل نہیں ہوسکتے۔ یہ دونوں باتیں اگر ٹھیک ہیں تو پھر ان کی درستی کے لیے عمرِ خضر چاہیے۔ ظاہر ہے کہ ادیب نہ تعلیم کا اوسط بڑھا سکتے ہیں نہ عوام کی قوتِ خرید میں اضافہ کرسکتے ہیں۔ مطلب یہ نکلا کہ ادب کو پیشہ یا ہمہ وقتی مصروفیت کے طور پر اختیار کرنے کے امکان سے مایوس ہوجانا چاہیے۔ لیکن حیرت اس پر ہوتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ تعلیم کے اوسط میں جتنا زیادہ اضافہ ہوتا جاتا ہے ادب پڑھنے والوں کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے۔ تقسیم ہند کے وقت ہمارا تعلیمی اوسط کیا تھا؟ بیس سال میں اس میں کتنا اضافہ ہوا ہے۔ اعداد و شمار کو سامنے رکھا جائے تو پتا چلے گا کہ جس حساب سے تعلیم بڑھی ہے اس حساب سے ادب پڑھنے والے نہیں بڑھے، تو پھر اس بات کا کیا امکان ہے کہ آئندہ سو پچاس سال میں تعلیم کے ساتھ ساتھ ادب کے دن بھی پھر جائیں گے۔ رہ گئی قوتِ خرید کی بات تو یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ گھٹیا جاسوسی، جنسی، جرائم اور مار دھاڑ سے بھرپور کتابیں بلیک سے بکتی ہیں۔ اور بعض ایسے مصنفین موجود ہیں جنھوں نے ان کتابوں سے کوٹھیاں بنوالی ہیں۔ بارہ پندرہ سال ادھر کی بات ہے کہ ایک مبتذل نویس نے اردو کی ایک صفِ اوّل کی ادیبہ کو طعنہ دیا تھا کہ ان کی بہترین تصنیف دس سال میں ایک ہزار بھی نہیں نکل سکی جب کہ اس کی کتاب کے چھ مہینے میں دس

ایڈیشن نکل چکے ہیں۔ اسی طرح بعض ہلکے پھلکے رسائل جن میں بے شمار الم غلم چیزیں غیر ملکی رسالوں سے ترجمہ کر کے چھاپ لی جاتی ہیں، لاکھ ڈیڑھ لاکھ سے زیادہ چھپتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ عوام کی قوت خرید میں اس وقت کیسے اضافہ ہو جاتا ہے؟

عوام کی قوت خرید نہیں قوت انتخاب کم زور ہے۔

تعلیم کا اوسط نہیں، تعلیم کا معیار ادب کش ہے۔

اب یہ مسئلہ تو طے ہوا کہ ادیب ادب کو ہمہ وقتی مصروفیت کے طور پر نہیں اپنا سکتے۔ تو پھر کیا ہوا؟ برٹرینڈ رسل نے کسی جگہ لکھا ہے کہ دنیا کے موجودہ حالات میں ادیبوں اور فن کاروں کو ادب اور فن کے ساتھ کوئی اور پیشہ بھی اختیار کرنا چاہیے۔ یہ ایک ایسا نتیجہ ہے جس پر پہنچنے کے لیے رسل صاحب کے مشورے کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ ہمارے یہاں عملی صورت یہی ہے کہ ہمارے بڑے بڑے ادیب بھی ادب کو صرف جز وقتی مشغلے کے طور پر اختیار کرتے ہیں۔ اور ان کا پیشہ ادب کے علاوہ کچھ اور ہوتا ہے۔ ادیبوں میں جو پیشے مقبول ہیں ان میں سرفہرست معلمی ہے اور اس کے بعد صحافت، ریڈیو نویسی یا فلم نویسی۔ معلمی کا پیشہ ادیبوں کے لیے اتنا برا نہیں کیوں کہ اس کا تعلق بہرحال پڑھنے پڑھانے سے ہے۔ ادیب میں اگر قناعت، لگن اور مستعدی ہو تو دوسرے پیشوں کی نسبت معلمی کا پیشہ اس کے لیے کم سے کم مضرت رساں ہے۔ لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ادیب بھی بہرحال آدمی ہوتا ہے اور قناعت، لگن اور مستعدی کی اقدار معاشرے کی مجموعی صورتِ حال سے مشروط ہیں۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ پورا معاشرہ آسان سے آسان ذرائع سے روپیہ بٹورنے اور گھٹیا سے گھٹیا ذرائع سے زندگی کی آسائشیں اور سہولتیں حاصل کرنے میں مصروف ہو اور آپ صرف ادیب سے قناعت، لگن اور مستعدی کا مطالبہ کریں۔ چناں چہ معلمی کا پیشہ، ایک پیشہ ہونے کے باوجود ادیبوں کو مایوسی، تلخی اور احساسِ شکست سے نہیں بچا سکتا۔ انھیں احساس رہتا ہے کہ قدرت نے انھیں جو مخصوص صلاحیتیں دی ہیں، معاشرہ ان سے صحیح کام نہیں لے رہا ہے، اور نہ ان کو ان کا صحیح معاوضہ دے رہا ہے۔ یہ احساس اس وقت اور شدید ہو جاتا ہے جب سماجی منافقت کی آواز قومی منبروں سے ادب اور ادیبوں کی مداح سرائی کرتی ہے۔ انھیں فکر و دانش کا مشعل بردار، اور علم وحکمت کا امین کہتی ہے۔ اور ضرورت پڑنے پر انھیں سماجی ذمہ داریوں اور قومی فرائض کا سبق پڑھاتی ہے۔ خاص طور پر ادیبوں کی نئی نسل میں اس دوغلی صورتِ حال سے اتنی تلخی اور بیزاری پائی جاتی ہے کہ قومی مسندِ درس و ہدایت پر بیٹھنے والے اس کا اندازہ بھی نہیں کر سکتے۔ اب رہ گئے معلمی کے علاوہ دوسرے پیشے تو ان میں اور ادب میں اتنا بعد المشرقین ہے کہ انھیں اختیار کرنا، ادیب کے لیے خودکشی کرنے کے مترادف ہوتا ہے۔

دوسرے پیشے اختیار کرنے والوں میں جو لوگ ادب کا طوطا پالتے ہیں، ان میں (ایک)

طبقے نے خاص شہرت اور حیثیت حاصل کی۔ یعنی افسر حضرات۔ میں ان لوگوں میں نہیں ہوں جو افسری اور ادب میں بنفسہٖ کوئی تناقص دیکھتے ہیں۔ دنیا کا کوئی بھی آدمی ادب پیدا کر کے ادیب بن سکتا ہے۔ چناں چہ افسر بھی۔ لیکن ہمارے یہاں صورتِ حال یہ ہے کہ جو لوگ ادب کے نام پر کالا حرف بھی نہیں لکھتے وہ صرف افسری کے بل پر ادیبوں کے ٹھیکے دار بن جاتے ہیں۔ ان نام نہاد افسر ادیبوں میں بیش تر ایسے ہیں جنھوں نے صرف میٹھا برس لگنے پر ادب سے شوق کیا تھا۔ کچھ ایسے ہیں جنھوں نے کوئی سماجی حیثیت یا منصب حاصل کرنے کے لیے کچھ دن ادب کو آلہ کار بنایا اور پھر اس سے تائب ہو گئے۔ بعض ایسے ہیں کہ ان کا تخلص یا ادبی نام ان پر صرف ایک تہمت بن کر ان سے وابستہ ہے اور اگر ان میں سے کچھ لوگ اچھا برا ادب بھی لکھتے ہیں تو اپنی حیثیت اور مرتبے سے بڑھ کر اس کی داد حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ انھیں اس بات پر کوئی شرم نہیں آتی کہ ان کا کوئی مداح یا چاپلوس انھیں غالبؔ سے بڑھائے یا میرؔ کا ہم رُتبہ ثابت کرے۔ وہ اشتہار دلوا کر رسالوں سے اپنے اوپر نمبر شائع کرواتے ہیں اور اپنے مفاد پرست خوشامدیوں سے اپنی شامیں مناتے ہیں جن میں انھیں بڑے سے بڑے خطابات سے نوازا جاتا ہے۔ یہ ہر مشاعرے کی صدارت کرتے ہیں، ہر مذاکرے میں مہمانِ خصوصی ہوتے ہیں، ہر مباحثے میں جج بنائے جاتے ہیں۔ غرض کہ شہرت اور پبلسٹی کا کوئی ذریعہ ایسا نہیں ہے جسے یہ اپنی کرسی کے ذریعے حاصل نہ کرتے ہوں۔ نتیجتاً ان لوگوں کی شہرت ادب کی رسوائی کا باعث بنتی ہے۔ بدمذاقی عام ہوتی ہے اور ادب کا رہا سہا اعتبار بھی زائل ہو جاتا ہے میں ان لوگوں کا ذکر اس مضمون میں نہ کرتا اگر مجھے یہ احساس نہ ہوتا کہ ادب کے یہ جعلی سکہ ساز سچے، پرخلوص اور حقیقی ادیبوں کی راہ میں کتنی بڑی رکاوٹ بنے ہوئے ہیں۔

اب رہ گئے وہ ٹوٹکے جو ادیبوں کی امداد حوصلہ افزائی اور قدردانی کے نام پر کیے جاتے ہیں۔ ان میں ایک بڑا ڈھونگ ادبی انعامات کا ہے۔ اوّل تو زیادہ تر انعامات ابھی یہ اعتبار پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہوئے ہیں کہ ان میں خالص ادبی معیارات کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔ لوگوں کو اس سلسلے میں بہت سے شبہات ہیں اور یہ شبہ کرنے کی کئی وجوہ ہیں کہ انعامات کی تقسیم میں کئی اور مصلحتوں کو بھی پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔ یہ مصلحتیں صرف نظریاتی نہیں ہیں۔ یعنی بات صرف اتنی نہیں ہے کہ کسی خاص قسم کے ادب کو آگے بڑھایا جا رہا ہو۔ اتنا ہوتا تو شاید اعتراض کی زیادہ گنجائش نہ نکلتی۔ لوگوں کا کہنا یہاں تک ہے کہ ان کی تقسیم میں شخصیتوں کے اثر و رسوخ کا بہت عمل دخل ہے۔ اور جو شخصیتیں ایسا نہیں کر پاتیں یا نہیں کرنا چاہتیں وہ بہتر ادب پیدا کرنے کے باوجود انعامات سے محروم رہتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ کسی طرح نہیں ہے کہ جن لوگوں کو اب تک انعامات ملے ہیں ان سب نے اندرونِ خانہ قسم کی کارروائیوں میں حصہ لیا ہے۔ یقیناً ان میں چند لوگ ایسے بھی ہیں جو شک و

شبہے سے بلند ہیں اور جن کی حیثیت ان انعامات کی قدر افزائی کی بھی محتاج نہیں۔ دراصل اگر ان لوگوں کو یہ انعامات نہ دیے جاتے تو ان انعامات کو کوئی معقول ادیب ٹکے سیر بھی نہ پوچھتا۔ اس طرح ان کے ذریعے ان انعامات کی تھوڑی بہت ساکھ کو قائم رکھا گیا ہے۔ لیکن کہا جاتا ہے کہ بہ حیثیتِ مجموعی ان کی حیثیت روایتی اندھے کی روایتی ریوڑیوں کی ہے جو انھیں کو ہی بانٹی جاتی ہیں، جو ان انعامات سے متعلق لوگوں کے پرائیویٹ معیارات پر پورے اترتے ہیں۔ ویسے اس قسم کے بیش تر انعامات کی اخلاقی بنیاد انتہائی کم زور ہے۔ دنیا کے سب سے بڑے انعام نوبل پرائز کی اخلاقی بنیاد یہ ہے کہ یہ ایک اخلاقی فتح کی نشانی ہے اور اپنے بانی کے ضمیر کی بیداری اور تبدیلیِ قلب کا نتیجہ سمجھا جاتا ہے۔ اب ہمارے یہاں جو انعامات دیے جاتے ہیں کیا ان کے بارے میں ادیبوں کو کوئی اپنا جواز حاصل ہے؟ کیا انھوں نے اخلاقی طور پر اس کی تفتیش کی ہے کہ یہ انعامات کیوں دیے جاتے ہیں؟ دینے والوں کو ادب سے کیا دلچسپی ہے اور اس دلچسپی کے اسباب کیا ہیں اور ادیبوں کی امداد یا حوصلہ افزائی میں کہاں تک یقین رکھتے ہیں، کس حد تک قابل اعتبار ہیں؟ ادیبوں کا مسئلہ اگر صرف پانچ یا دس ہزار روپے کا حصول ہے تو بات ہی اور ہے، ورنہ ایک آزاد ملک کے باضمیر ادیبوں سے یہ سوال ضرور کیا جاسکتا ہے کہ اس قسم کے سرمائے میں حصہ بٹانا جس پر انھیں پورا اخلاقی ایمان نہ ہو، ان کے لیے کہاں تک جائز ہے؟

یہاں تک گفتگو ادیبوں سے متعلق تھی، اب دو چار باتیں تخلیقِ ادب کے مسائل کے بارے میں کہنا چاہتا ہوں۔ میرا ارادہ ہرگز نہیں ہے کہ تخلیقی ادب کے سلسلے میں کوئی ٹیکنیکل قسم کی بحث اٹھاؤں یا اس کے جمالیاتی، فنی اور نفسیاتی محرکات کا تذکرہ کروں۔ میری باتیں بالکل سیدھی سادی ہیں اور ایک سادہ سے مفروضے پر مبنی ہیں، وہ مفروضہ یہ ہے۔ ہم موجودہ حالات میں ویسا ادب بھی پیدا نہیں کررہے ہیں جیسا پچیس تیس سال پہلے پیدا کررہے تھے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ادیبوں کے معاشی اور معاشرتی حالات تو پہلے بھی ایسے تھے پھر اس زمانے میں ایسا ادب کیوں پیدا ہوا اور اب کیوں پیدا نہیں ہورہا ہے؟ میرا خیال ہے کہ ادب پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ادیبوں کو اپنے ذریعۂ اظہار پر پورا یقین ہو۔ اس یقین کے دو پہلو ہیں۔ ایک ادیبوں کی اپنی ذات کی طرف اور دوسرا معاشرے کی طرف۔ معاشرے کی طرف اس کا جو پہلو ہے اس کا تقاضا یہ ہے کہ معاشرے میں اس ذریعۂ اظہار کی قدر اور احترام موجود ہو۔ اور ادیبوں کی ذات میں اس یقین کے معنی یہ ہیں کہ ادیب اس ذریعۂ اظہار کو استعمال کر کے یہ سمجھے کہ وہ ایک قابلِ قدر یا کم از کم بامعنی کام انجام دے رہا ہے۔ پچیس تیس برس پہلے ادیبوں کو یہ دہرا یقین حاصل تھا۔ اس معاشرے میں ادب کی قدر تھی۔ لوگ ادب پڑھتے تھے اور اس بات پر یقین بھی رکھتے تھے کہ ادب کسی نہ کسی طرح ان کی زندگی کو زیادہ

بامعنی، زیادہ بھرپور، زیادہ قابل قدر بناتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ادیب بھی یہ سمجھتے تھے کہ وہ ادب پیدا کر کے اپنی اور دوسروں کی زندگی میں معنی پیدا کر رہے ہیں، مثلاً اقبال اور جوش ادب پر جس بھرپور یقین کی پیداوار ہیں وہ تو اس سے بھی آگے بڑھ کر ادب کے ڈانڈے پیغمبری سے ملا دیتا ہے۔ اقبال اپنے یقین میں شعر نہیں کہتے تھے قوم کو حیاتِ نو دیتے تھے۔ اور جوش اور فراق نے بھی ایسے کتنے ہی دعوے کیے ہیں۔ موجودہ حالات میں ادیب کا یہ یقین دونوں طرف بری طرح ٹوٹا ہے۔ اسے احساس ہے کہ معاشرے میں اس کے کام کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ اور خود اپنی ذات میں وہ اتنی سکت نہیں پاتا کہ اس بے مزہ پیغمبری کا بار اٹھا سکے۔

ادب کا وسیلۂ اظہار زبان ہے۔ ادب تخلیق کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ادیب کو اپنی زبان کی صلاحیت، امکانات اور مستقبل پر پورا یقین ہو۔ تقسیم ہند کے بعد اس مسئلے نے ایسی صورت اختیار کی ہے کہ ادیبوں کے یقین کا یہ سرچشمہ بھی خشک ہو رہا ہے۔ میرزا یگانہ چنگیزی مرحوم نے ایک صحبت میں مجھ سے کہا تھا کہ غالب کو یہ تو یقین تھا کہ اس کی شاعری کی قدر آئندہ کی جائے گی۔ ہم لوگ تو یہ بھی نہیں کہہ سکتے کیوں کہ زبان کا مستقبل ہی خطرے میں ہے۔ یہ کتنا کرب انگیز اور خوف ناک خیال ہے ـــــ اور اس خیال کی موجودگی میں کیا اس بات کا کوئی امکان رہ جاتا ہے کہ کوئی آدمی اپنی پوری زندگی ایک ایسی چیز کے لیے داؤ پر لگا دے جس کا کوئی مستقبل نہ ہو۔ زبان کا وجود جب خطرے میں پڑ جاتا ہے تو پوری قوم کے قوائے فکریہ مضمحل اور زوال پذیر ہو جاتے ہیں۔ اور اس کا خطرناک ترین پہلو یہ ہے کہ مسئلے کی اصل ہول ناکی کا اندازہ قوم کے حساس ترین طبقے کے سوا اور کسی کو نہیں ہوتا۔ ہمارے ظاہری اور خارجی اعمال جوں کے توں انجام پاتے رہتے ہیں لیکن قوم کے باطن میں ایک ایسا گھن لگ جاتا ہے جو اسے اندر ہی اندر کھوکھلا کرتا جاتا ہے، یہاں تک کہ وہ کچھ سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کے قابل نہیں رہتی۔ ہمارے یہاں زبان کی ڈانواں ڈول حیثیت، اس کے مستقبل کے عدم تعین اور قوم کے مجموعی احساسِ کم تری نے ہمیں ایک ایسی صورت حال سے دوچار کر دیا ہے جس کے آگے ہیئت اجتماعیہ کے زوال کی ہول ناک منزلیں منھ کھولے کھڑی ہیں۔ خدا ہم پر اپنا رحم فرمائے۔

تخلیقِ ادب کے سلسلے میں ایک اہم مسئلہ اور ہے۔ آزادی کا مسئلہ۔ میں آزادی کا لفظ صرف سیاسی آزادی کے معنوں میں نہیں استعمال کر رہا ہوں۔ آزادی سیاسی بھی ہوتی ہے، معاشی اور ذہنی اور نفسیاتی بھی۔ میں نے آزادی کا لفظ ان تمام معنوں میں استعمال کیا ہے۔ تخلیق ادب کے لیے یہ آزادی اتنی ہی ضروری ہے جتنی سانس کے لیے ہوا۔ جہاں تک سیاسی آزادی کا تعلق ہے، رائٹرز گلڈ کی تاسیس کے موقعے پر صدر ایوب نے اپنے پیغام میں ادیبوں سے کہا تھا، اپنے احساس کی دھار کو

کند نہ ہونے دیجیے اور ان کی آزادی کی ضمانت والٹیئر کے ان الفاظ میں دی تھی کہ میں آپ کے اس حق کے لیے جنگ کروں گا کہ آپ مجھ سے اختلاف کرسکیں۔ اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اس آزادی کا استعمال کب اور کہاں کہاں ہوا ہے۔ یہ دیکھنا اس لیے ضروری ہے کہ جب تک ہم خود آزاد ہونا نہ چاہیں، دنیا کی کوئی قوت ہمیں آزادی نہیں دے سکتی، اور وہ آزادی آزادی نہیں ہے جسے خواہ اصولی طور پر تسلیم کیا جائے مگر جو عمل میں نہ آئے۔ ادیبوں کے خود اپنے خوف ہیں، مصلحتیں ہیں، سمجھوتے ہیں، مفاد ہیں جو احساس کی دھار کو بھی کند کرتے ہیں اور قلم کی کاٹ کو بھی۔ خیر، سیاسی مسائل کی حد تک یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ممکن ہے کہ ادیبوں کو سیاسی صورتِ حال پوری طرح قبول ہو۔ لیکن معاشرے میں اور بھی تو بہت کچھ ہو رہا ہے۔ یہاں رشوت ہے، اسمگلنگ ہے، چور بازاری ہے، منافع پرستی ہے، اقربا نوازی اور دوست پروری ہے، منافقتیں، جھوٹ اور ریاکاریاں ہیں۔ ادیب ان کے بارے میں کیا کہتے ہیں، کیا انھیں یہ باتیں بھی قبول ہیں؟ کیا معاشرے کے بارے میں سچ بولنا ادیب کی ذمہ داری نہیں ہے اور ہاں اپنے بارے میں سچ بولنا؟ —— یہ تو بڑی چھوٹی بات ہے!! معلوم ہوتا ہے کہ ہم اپنے عمل اور شعور میں آزادی کو محسوس نہیں کرتے۔ یہ ایک بڑا مسئلہ ہے۔ آزادی کا احساس کیسے پیدا کیا جائے؟ میرا خیال ہے کہ ہم نے پچیس تیس سال پہلے جو ادب پیدا کیا اس میں آزادی کی اس رو کا بہت بڑا حصہ تھا جس کے لیے ہم کئی محاذوں پر جنگ کررہے تھے۔ دیکھیے سیاست اجتماعی چیز ہے اور جنس شخصی اور انفرادی۔ لیکن آزادی کے استعمال سے ہم نے دونوں کے بارے میں سچ بولنا سیکھا۔ یہ ۳۶ء کی تحریکِ ادب کا سب سے بڑا کارنامہ تھا۔ تقسیم ہند کے بعد جب سے حالات بدلے ہم نے آزادی کے جوہر کو کھو دیا۔ یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ ادب میں ایک طرف سیاست پر اظہارِ خیال بند ہوا اور دوسری طرف ادب میں رومانی خوابوں والے افسانوں کا دور دورہ پھر شروع ہوگیا۔ مجھے کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان دونوں باتوں میں بہت گہرا ربط ہے۔ ہم ایک طرف سچ بولنا بند کردیں گے تو دوسری طرف بھی جھوٹ بولیں گے۔ ایک طرف سوچنے پر پابندی لگائیں گے تو دوسری طرف بھی سوچنے کے قابل نہیں رہیں گے۔ میرا خیال ہے اس مسئلے پر ادیبوں کے ساتھ ان تمام طبقوں کو غور کرنا چاہیے جو ادب اور ادیبوں سے کچھ کام لینا چاہتے ہیں۔

اور ہاں آخر میں ادب کا ایک سب سے بڑا مسئلہ تو رہا ہی جاتا ہے...... ہمارے ادیب! جو کچھ نہیں کرنا چاہتے۔

("نگار" پاکستان، سال نامہ ۶۸ء، مسائلِ ادب نمبر)

○

# آزادیِ رائے کا مسئلہ

آزادیِ رائے کے مسئلے کو اپنا موضوع بناتے ہوئے میں دُہری ذمہ داری محسوس کر رہا ہوں۔

ایک آزاد ملک کے ایک ذمہ دار، اور باشعور شہری کی حیثیت سے میرا فرض ہے کہ میں اپنے ملک کے سماجی (سیاسی، معاشی اور اخلاقی) حالات کا جائزہ لوں۔ اور غور کروں کہ ان حالات میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کی ہمہ جہتی ترقی کے کیا کیا امکانات ہیں؟ آیا میرے ملک کی تعمیر ایسی بنیادوں پر ہو رہی ہے یا نہیں، جو میری قوم کے اجتماعی آدرشوں اور معیاروں کے شایانِ شان ہو۔

میری دوسری ذمہ داری ایک ادیب کی ہے (آپ چاہیں تو مجھ پر ''چھوٹا منھ بڑی بات'' کی پھبتی کس سکتے ہیں) اور اس حیثیت میں مجھے یہ غور کرنا ہے کہ آیا میرے ملک میں ادیبوں کو وہ بنیادی حقوق حاصل ہیں یا نہیں، جن کے بغیر کوئی وقیع ادبی تخلیق عالمِ وجود میں نہیں آسکتی۔

آزادیِ رائے کے مسئلے پر، اپنی ان دونوں حیثیتوں میں، کچھ کہنے سے قبل، میں سماجی زندگی میں آزادیِ رائے کی اہمیت اور قدر و قیمت کو متعین کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

ہماری سماجی زندگی کو ہم ایک ''کُل'' میں منقسم کر سکتے ہیں، مثلاً سیاسی جزو، اخلاقی جزو وغیرہ پھر ان اجزا کو بھی اور چھوٹے چھوٹے خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، مثلاً سیاسی جزو کی تقسیم ان مختلف طبقوں کے مفاد کی رو سے کی جا سکتی ہے جن کے مجموعے کو ہم ایک معاشرتی کُل کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ اور یہ طبقے بھی اپنے معاشی وسائل اور پیشوں کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف رجحانات رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں اگر ان مختلف اجزا کو ایک ایسے ہمہ گیر، ہم آہنگ اور متوازن کُل میں نہ ڈھالا جا سکے، جس میں ان کے مفادات نہ صرف پورے ہوں بلکہ ان کی تکمیل

اس نہج پر ہو کہ ہماری سماجی زندگی بہ حیثیت ایک ''کل'' کے بھی اپنی ہمہ جہتی ترقی کے انتہائی تکمیلی مدارج تک پہنچ سکے۔ تو یہ عین ممکن ہے کہ سماجی زندگی کے یہ اہم اجزا، اس طرح منتشر ہو جائیں کہ ہماری پوری سماجی زندگی انتشار کا شکار ہو کر رہ جائے۔ اس لیے آزادیِ رائے کو ایک مستقل اصول کی حیثیت سے تسلیم کرنے، اور اس کے لیے مناسب سماجی فضا پیدا کرنے کی کوشش انتہائی ضروری ہے تا کہ ان مختلف و متضاد رجحانات کے عمل و ردِ عمل سے وہ تصور پیدا ہو سکے جس پر ہم ایک وسیع، متوازن اور ہم آہنگ معاشرے کی بنیاد رکھ سکیں جس میں سیاسی، معاشی، اخلاقی اور تہذیبی قدریں اپنے انتہائی امکانات تک ترقی کر سکیں اور ایک متنوع اور رنگا رنگ زندگی کو پھولنے پھلنے کا موقع مل سکے۔

پاکستان میں اس مسئلے کی اہمیت اس لیے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہم ابھی اپنی تعمیر کے ابتدائی دور میں ہیں، اور ایک نئے اور بہتر معاشرے کی نیو ڈال رہے ہیں اور یہ کام اتنا بڑا ہے کہ ہمارے معاشرے کے ہر طبقے کے کامل تعاون کے بغیر عمل میں نہیں لایا جا سکتا، اور تعاون بھی کیسا؟ آزاد نہ کہ جبری، جس میں ہر طبقے کو اپنی پوری ذمہ داری کے ساتھ اس عمل میں حصہ لینے کی اجازت اور حق حاصل ہو۔ اور کوئی طبقہ کسی بنا پر، دوسرے طبقوں کے حقوق کو غصب نہ کر سکے، اور اگر کسی طرف سے یہ کوشش کی جائے تو اس کے خلاف متفقہ طور پر آواز بلند کی جا سکے۔

ایک نئے ملک اور نئی قوم کی تعمیر کا مسئلہ اپنی اہمیت کے اعتبار سے اس امر کا متقاضی ہے کہ مخلص سے مخلص افراد اور جماعتوں کو بھی یہ حق حاصل نہ ہو کہ وہ من مانی کارروائی کریں اور کسی مخالف آواز پر کان نہ دھریں، یا اسے دبانے کی کوشش کریں، کیوں کہ ان سے غلطی ہو سکتی ہے۔ اور ہم نہیں چاہتے کہ کسی فرد یا جماعت کی غلطی کا خمیازہ ہماری آئندہ آنے والی نسلوں کو برداشت کرنا پڑے، اور ہماری قوم اور ملک کی تعمیر غلط بنیادوں پر ہو۔ یہ بات میں پاکستان کے ایک ذمہ دار شہری کی حیثیت سے اپنی پوری ذمہ داری کے ساتھ اس احساس کے تحت کہہ رہا ہوں کہ ہمارے ملک میں ابھی تک سماجی زندگی کے مختلف عوامل کی الگ الگ اہمیتوں کا کوئی واضح اور متوازن شعور پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ ہم مختلف عوامل کے دائرۂ اثر اور ان کے اثرات کی رفتار کا تعین بھی نہیں کر سکتے ہیں یعنی ہمیں اندازہ نہیں ہے کہ کوئی عمل ہماری اجتماعی زندگی کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے، کس فعل کی حیثیت بنیادی ہے اور کس کی ضمنی اور ثانوی بلکہ جہالت، تنگ نظری اور غیر رواداری کے باعث، ہمارے یہاں رفتہ رفتہ ایک ایسی متشدد ذہنیت پیدا ہو رہی ہے جو دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے اور ان پر سنجیدگی سے غور کرنے کی صلاحیت سے قطعی محروم ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ صورتِ حال انتہائی خطرناک ہے، اس کو زیادہ عرصے تک برداشت کیے جانے کے صرف ایک ہی معنی ہیں اور وہ یہ کہ ہم ان اقدار سے قطعی روگرداں ہو چکے ہیں جو حصول

پاکستان کے وقت ہمارے سامنے تھیں۔ کیوں کہ اس صورتِ حال کا واحد نتیجہ اس صورت میں برآمد ہوگا کہ ہماری سماجی زندگی کے مختلف اجزا منتشر ہو کر، ایک دوسرے سے بے تعلق ہو جائیں، اور ایک ہم آہنگ سماجی زندگی کی تشکیل کا امکان کم سے کم تر ہوتا چلا جائے۔

اس صورتِ حال کو دور کرنے، اور نسبتاً بہتر فضا پیدا کرنے کا کام، صرف دو طبقے اپنی حدود میں انجام دے سکتے ہیں (۱) وہ طبقہ جو برسرِ اقتدار ہے یعنی ہماری حکومت اور (۲) ادیب۔ حکومت کا فرض ہے کہ وہ اس عبوری دور میں، اپنے کو صرف و محض ایک ''نگراں ادارے'' کی حیثیت دے، جس کا کام صرف و محض یہ ہو کہ اجتماعی نظام کو قائم رکھے اور وقتاً فوقتاً مختلف مسائل میں عوام کی رہنمائی کرے (لیکن یہ رہنمائی صرف رہنمائی ہو اور اسے تسلیم کرنے یا نہ کرنے کا کلّی اختیار عوام کو حاصل ہو) اور جہاں تک ممکن ہو، ان امور میں قطعاً کوئی دخل نہ دے، جو اس کے تنظیمی امور سے براہِ راست متصادم ہوتے ہوں اور تنظیمی امور کے سلسلے میں بھی، اسے اپنے کو قطعاً قادرِ مطلق کی حیثیت میں نہیں سمجھنا چاہیے، بلکہ ایک ایسے ادارے کی حیثیت میں، جسے قوم نے اجتماعی مسائل کو آسانی سے حل کرنے کے لیے اپنا نمائندہ منتخب کیا ہے۔ اسے یہ حق تو یقیناً ہے کہ وہ بعض مسائل میں مثلاً ملک میں امن کے قیام، اس کی جغرافیائی حد بندی کی حفاظت اور ملک کے اقتصادی توازن کو برقرار رکھنے کے کام کی زیادہ سے زیادہ ذمہ دار ہو، مگر اسے اس کا قطعاً حق نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں ان آدرشوں، اور معیاروں کو قطعی نظر انداز کردے، جن کے لیے قوم نے عظیم جانی و مالی قربانیاں دی ہیں۔

اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ حکومتیں بالعموم اتنی روادار، فرض شناس اور وسیع النظر نہیں ہوتیں، اس لیے حکومت سے یہ توقعات فضول اور بے معنی ہیں، اور کوئی شبہ نہیں کہ یہ اعتراض دوسرے ممالک کی حکومتوں کی روش کو دیکھتے ہوئے کچھ ایسا زیادہ غلط بھی نہیں ہے مگر پاکستان اور پاکستان کی حکومت کا معاملہ دوسرے ممالک اور ان کی حکومتوں سے قطعاً مختلف ہے۔ یہ ہمارے ملک کی خوش قسمتی ہے کہ ہماری حکومت ان افراد پر مشتمل ہے جو آزادی کی جدوجہد میں ہمارے رہنما تھے، اور جن کی مساعیِ جمیلہ سے قوم اپنے لیے ایک نئے وطن کو حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئی، کوئی وجہ نہیں کہ وہی افراد، جو ایامِ غلامی میں ہماری صحیح نگرانی اور رہنمائی کرتے تھے، اور جدوجہدِ آزادی کی کٹھن راہ میں ہمارے رفیق تھے، آزادی کے بعد ترقی کی مہم میں، ہمارا ساتھ چھوڑ دیں، اور ہماری صحیح رہنمائی نہ کریں۔ جب کہ عوام کو ان میں کلّی اعتماد ہو اور وہ ہر لمحہ ان سے تعاون کرنے کے لیے تیار ہوں۔

حکومت کے بعد، قومی ترقی کی جدوجہد میں دوسری سب سے بڑی ذمہ داری ادیبوں کی ہے، وہی ایک وسیع، متنوع اور رنگا رنگ قومی مزاج کی تشکیل کر سکتے ہیں، اور انھیں کی کوششوں سے ان منازل کی نشان دہی ہوسکتی ہے جن پر چل کر قوم، اپنے انتہائی امکانی عروج سے ہم کنار ہو سکے،

مگر افسوس کہ چند موانع کے باعث ادیب اپنے فرائض سے کما حقہٗ سبک دوش نہیں ہو سکتے۔ اور یہ موانع اسی امر کے پیدا کردہ ہیں جن کی طرف میں نے یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے کہ ہمارے یہاں سماجی زندگی کے مختلف عوامل کی الگ الگ اہمیت، ان کے دائرۂ اثر اور اثرات کی رفتار کا صحیح اندازہ نہیں کیا جاتا۔ اس لیے ادیبوں کی مخلصانہ کوششیں، ایک سعیِ لا حاصل بن کر رہ جاتی ہیں، بلکہ کئی لحاظ سے ادیبوں کی اپنی ذات کے لیے نقصان دہ ثابت ہوتی ہیں۔ ان کی ہر کوشش یا تو سیاسی مصلحتوں کے تحت قابلِ گرفت سمجھی جاتی ہے یا اخلاقی مفروضوں کے تحت مردود قرار دی جاتی ہے، حالاں کہ ادب، بہ حیثیت ادب کے قطعاً اس اچھی یا بری صفت سے محروم ہے کہ اس کی مدد سے فوری تبدیلیاں واقع کی جاسکیں۔ حکومت کے کارکن یا اخلاقی رہنما اگر یہ سمجھتے ہوں کہ افسانوں اور نظموں سے، ان کے مفادات کو کوئی فوری خطرہ لاحق ہو سکتا ہے، تو یہ صرف ایک غیر ضروری احتیاط پسندی کا نتیجہ ہے۔ ادب بہتر سے بہتر کی تلاش میں ''موجود'' سے بغاوت کر کے اس کی تخلیق ضرور کرنا چاہتا ہے جو ابھی موجود نہیں ہے اور جس کی تخلیق کا امکان ہے، مگر اس بغاوت کو سیاسی پارٹیوں یا دوسری عملی جماعتوں کے عمل کی حیثیت نہیں دینی چاہیے کیوں کہ اس سے فوری نتائج ظہور پذیر نہیں ہوتے۔ اگر ادبی ''بغاوتوں'' کو فوری عمل پر قیاس کیا جائے تو سیاسی جماعتوں اور اخلاقی رہنماؤں کے ہاتھوں ادب کا وجود ہی معرضِ خطر میں پڑ جائے، اور ملک کی اس تہذیبی ترقی کا کوئی امکان ہی باقی نہ رہے، جو ادب کے بغیر عالمِ وجود میں نہیں آسکتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ حکومت، سیاسی جماعتیں اور اخلاقی رہنما، ادب کی ماہیت، اس کی قدر و قیمت، اس کے اثرات اور اس کے اثرات کی رفتار کو سمجھیں، اور اس کے متعلق وہ رویہ اختیار کریں جس کے تحت ادب، اپنی حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے قومی ترقی کی مہم میں کما حقہٗ حصہ لے سکے، ورنہ یہ ایک حقیقت ہے کہ ادیب کی آزادیِ رائے کے ختم ہو جانے کی صورت میں ادبی ترقی کا ختم ہو جانا عین ممکن ہے، جس کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم ایک ایسی غیر مہذب زندگی بسر کرنے پر آمادہ ہو گئے ہیں، جو اپنے ''حال'' سے مطمئن اور ''موجود'' پر قانع اور اپنے مستقبل اور اس غیر ''موجود'' سے قطعی غافل ہے، جس کے تصور کے بغیر، کوئی قوم نہ تو ترقی کر سکتی ہے، نہ زندہ رہ سکتی ہے۔

(ماہنامہ ''ساقی'' کراچی، جون ۱۹۵۱ء)

○

# آزادیِ رائے کو بھونکنے دو

آزادیِ رائے کے مسئلے کو اپنا موضوع بناتے ہوئے میں دُہری ذمہ داری محسوس کر رہا ہوں۔
ایک آزاد ملک کے ایک ذمہ دار، اور باشعور شہری کی حیثیت سے میرا فرض ہے کہ میں اپنے ملک کے سماجی (سیاسی، معاشی اور اخلاقی) حالات کا جائزہ لوں۔ اور غور کروں کہ ان حالات میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کی ہمہ جہتی ترقی کے کیا کیا امکانات ہیں؟ آیا میرے ملک کی تعمیر ایسی بنیادوں پر ہو رہی ہے یا نہیں، جو میری قوم کے اجتماعی آدرشوں اور معیاروں کے شایانِ شان ہو۔
میری دوسری ذمہ داری ایک ادیب کی ہے (آپ چاہیں تو مجھ پر ''چھوٹا منھ بڑی بات'' کی پھبتی کس سکتے ہیں) اور اس حیثیت میں مجھے یہ غور کرنا ہے کہ آیا میرے ملک میں ادیبوں کو وہ بنیادی حقوق حاصل ہیں یا نہیں، جن کے بغیر کوئی وقیع ادبی تخلیق عالمِ وجود میں نہیں آسکتی۔
آزادیِ رائے کے مسئلے پر، اپنی ان دونوں حیثیتوں میں، کچھ کہنے سے قبل، میں سماجی زندگی میں آزادیِ رائے کی اہمیت اور قدر و قیمت کو متعین کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔
ہماری سماجی زندگی کو ہم ایک ''کُل'' میں منقسم کر سکتے ہیں، مثلاً سیاسی جزو، اخلاقی جزو وغیرہ پھر ان اجزا کو بھی اور چھوٹے چھوٹے خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، مثلاً سیاسی جزو کی تقسیم ان مختلف طبقوں کے مفاد کی رو سے کی جا سکتی ہے جن کے مجموعے کو ہم ایک معاشرتی کُل کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ اور یہ طبقے بھی اپنے معاشی وسائل اور پیشوں کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف رجحانات رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں اگر ان مختلف اجزا کو ایک ایسے ہمہ گیر، ہم آہنگ اور متوازن کُل میں نہ ڈھالا جا سکے، جس میں ان کے مفادات نہ صرف پورے ہوں بلکہ ان کی تکمیل

اس نہج پر ہو کہ ہماری سماجی زندگی بہ حیثیت ایک ''کل'' کے بھی اپنی ہمہ جہتی ترقی کے انتہائی تکمیلی مدارج تک پہنچ سکے۔ تو یہ عین ممکن ہے کہ سماجی زندگی کے یہ اہم اجزا، اس طرح منتشر ہو جائیں کہ ہماری پوری سماجی زندگی انتشار کا شکار ہو کر رہ جائے۔ اس لیے آزادیِ رائے کو ایک مستقل اصول کی حیثیت سے تسلیم کرنے، اور اس کے لیے مناسب سماجی فضا پیدا کرنے کی کوشش انتہائی ضروری ہے تاکہ ان مختلف و متضاد رجحانات کے عمل و ردِعمل سے وہ تصور پیدا ہو سکے جس پر ہم ایک وسیع، متوازن اور ہم آہنگ معاشرے کی بنیاد رکھ سکیں جس میں سیاسی، معاشی، اخلاقی اور تہذیبی قدریں اپنے انتہائی امکانات تک ترقی کر سکیں اور ایک متنوع اور رنگا رنگ زندگی کو پھولنے پھلنے کا موقع مل سکے۔

پاکستان میں اس مسئلے کی اہمیت اس لیے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہم ابھی اپنی تعمیر کے ابتدائی دور میں ہیں، اور ایک نئے اور بہتر معاشرے کی نیو ڈال رہے ہیں اور یہ کام اتنا بڑا ہے کہ ہمارے معاشرے کے ہر طبقے کے کامل تعاون کے بغیر عمل میں نہیں لایا جا سکتا، اور تعاون بھی کیسا؟ آزاد نہ کہ جبری، جس میں ہر طبقے کو اپنی پوری ذمہ داری کے ساتھ اس عمل میں حصہ لینے کی اجازت اور حق حاصل ہو۔ اور کوئی طبقہ کسی بنا پر، دوسرے طبقوں کے حقوق کو غصب نہ کر سکے، اور اگر کسی طرف سے یہ کوشش کی جائے تو اس کے خلاف متفقہ طور پر آواز بلند کی جا سکے۔

ایک نئے ملک اور نئی قوم کی تعمیر کا مسئلہ اپنی اہمیت کے اعتبار سے اس امر کا متقاضی ہے کہ مخلص سے مخلص افراد اور جماعتوں کو بھی یہ حق حاصل نہ ہو کہ وہ من مانی کارروائی کریں اور کسی مخالف آواز پر کان نہ دھریں، یا اسے دبانے کی کوشش کریں، کیوں کہ ان سے غلطی ہو سکتی ہے۔ اور ہم نہیں چاہتے کہ کسی فرد یا جماعت کی غلطی کا خمیازہ ہماری آئندہ آنے والی نسلوں کو برداشت کرنا پڑے، اور ہماری قوم اور ملک کی تعمیر غلط بنیادوں پر ہو۔ یہ بات میں پاکستان کے ایک ذمہ دار شہری کی حیثیت سے اپنی پوری ذمہ داری کے ساتھ اس احساس کے تحت کہہ رہا ہوں کہ ہمارے ملک میں ابھی تک سماجی زندگی کے مختلف عوامل کی الگ الگ اہمیتوں کا کوئی واضح اور متوازن شعور پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ ہم مختلف عوامل کے دائرۂ اثر اور ان کے اثرات کی رفتار کا تعین بھی نہیں کر سکتے ہیں یعنی ہمیں اندازہ نہیں ہے کہ کوئی عمل ہماری اجتماعی زندگی کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے، کس فعل کی حیثیت بنیادی ہے اور کس کی ضمنی اور ثانوی بلکہ جہالت، تنگ نظری اور غیر رواداری کے باعث، ہمارے یہاں رفتہ رفتہ ایک ایسی متشدد ذہنیت پیدا ہو رہی ہے جو دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھنے اور ان پر سنجیدگی سے غور کرنے کی صلاحیت سے قطعی محروم ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ صورتِ حال انتہائی خطرناک ہے، اس کو زیادہ عرصے تک برداشت کیے جانے کے صرف ایک ہی معنی ہیں اور وہ یہ کہ ہم ان اقدار سے قطعی روگرداں ہو چکے ہیں جو حصول

پاکستان کے وقت ہمارے سامنے تھیں۔ کیوں کہ اس صورتِ حال کا واحد نتیجہ اس صورت میں برآمد ہوگا کہ ہماری سماجی زندگی کے مختلف اجزا منتشر ہو کر، ایک دوسرے سے بے تعلق ہو جائیں، اور ایک ہم آہنگ سماجی زندگی کی تشکیل کا امکان کم سے کم تر ہوتا چلا جائے۔

اس صورتِ حال کو دور کرنے، اور نسبتاً بہتر فضا پیدا کرنے کا کام، صرف دو طبقے اپنی حدود میں انجام دے سکتے ہیں (۱) وہ طبقہ جو برسرِ اقتدار ہے یعنی ہماری حکومت اور (۲) ادیب۔ حکومت کا فرض ہے کہ وہ اس عبوری دور میں، اپنے کو صرف و محض ایک ''نگراں ادارے'' کی حیثیت دے، جس کا کام صرف و محض یہ ہو کہ اجتماعی نظام کو قائم رکھے اور وقتاً فوقتاً مختلف مسائل میں عوام کی رہنمائی کرے (لیکن یہ رہنمائی صرف رہنمائی ہو اور اسے تسلیم کرنے یا نہ کرنے کا کلّی اختیار عوام کو حاصل ہو) اور جہاں تک ممکن ہو، ان امور میں قطعاً کوئی دخل نہ دے، جو اس کے تنظیمی امور سے براہ راست متصادم ہوتے ہوں اور تنظیمی امور کے سلسلے میں بھی، اسے اپنے کو قطعاً قادرِ مطلق کی حیثیت میں نہیں سمجھنا چاہیے، بلکہ ایک ایسے ادارے کی حیثیت میں، جسے قوم نے اجتماعی مسائل کو آسانی سے حل کرنے کے لیے اپنا نمائندہ منتخب کیا ہے۔ اسے یہ حق تو یقیناً ہے کہ وہ بعض مسائل میں مثلاً ملک میں امن کے قیام، اس کی جغرافیائی حد بندی کی حفاظت اور ملک کے اقتصادی توازن کو برقرار رکھنے کے کام کی زیادہ سے زیادہ ذمہ دار ہو، مگر اسے اس کا قطعاً حق نہیں ہے کہ وہ اس سلسلے میں ان آدرشوں، اور معیاروں کو قطعی نظر انداز کر دے، جن کے لیے قوم نے عظیم جانی و مالی قربانیاں دی ہیں۔

اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ حکومتیں بالعموم اتنی روادار، فرض شناس اور وسیع النظر نہیں ہوتیں، اس لیے حکومت سے یہ توقعات فضول اور بے معنی ہیں، اور کوئی شبہ نہیں کہ یہ اعتراض دوسرے ممالک کی حکومتوں کی روش کو دیکھتے ہوئے کچھ ایسا زیادہ غلط بھی نہیں ہے مگر پاکستان اور پاکستان کی حکومت کا معاملہ دوسرے ممالک اور ان کی حکومتوں سے قطعاً مختلف ہے۔ یہ ہمارے ملک کی خوش قسمتی ہے کہ ہماری حکومت ان افراد پر مشتمل ہے جو آزادی کی جدوجہد میں ہمارے رہنما تھے، اور جن کی مساعیِ جمیلہ سے قوم اپنے لیے ایک نئے وطن کو حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئی، کوئی وجہ نہیں کہ وہی افراد، جو ایامِ غلامی میں ہماری صحیح نگرانی اور رہنمائی کرتے تھے، اور جدوجہدِ آزادی کی کٹھن راہ میں ہمارے رفیق تھے، آزادی کے بعد ترقی کی مہم میں، ہمارا ساتھ چھوڑ دیں، اور ہماری صحیح رہنمائی نہ کریں۔ جب کہ عوام کو ان میں کلّی اعتماد ہو اور وہ ہر لمحہ ان سے تعاون کرنے کے لیے تیار ہوں۔

حکومت کے بعد، قومی ترقی کی جدوجہد میں دوسری سب سے بڑی ذمہ داری ادیبوں کی ہے، وہی ایک وسیع، متنوع اور رنگا رنگ قومی مزاج کی تشکیل کر سکتے ہیں، اور انھیں کی کوششوں سے ان منازل کی نشان دہی ہوسکتی ہے جن پر چل کر قوم، اپنے انتہائی امکانی عروج سے ہم کنار ہو سکے،

مگر افسوس کہ چند موانع کے باعث ادیب اپنے فرائض سے کما حقہٗ سبک دوش نہیں ہو سکتے۔ اور یہ موانع اسی امر کے پیدا کردہ ہیں جن کی طرف میں نے یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے کہ ہمارے یہاں سماجی زندگی کے مختلف عوامل کی الگ الگ اہمیت، ان کے دائرۂ اثر اور اثرات کی رفتار کا صحیح اندازہ نہیں کیا جاتا، اس لیے ادیبوں کی مخلصانہ کوششیں، ایک سعیِ لا حاصل بن کر رہ جاتی ہیں، بلکہ کئی لحاظ سے ادیبوں کی اپنی ذات کے لیے نقصان دہ ثابت ہوتی ہیں۔ ان کی ہر کوشش یا تو سیاسی مصلحتوں کے تحت قابلِ گرفت سمجھی جاتی ہے یا اخلاقی مفروضوں کے تحت مردود قرار دی جاتی ہے، حالاں کہ ادب، بہ حیثیت ادب کے قطعاً اس اچھی یا بری صفت سے محروم ہے کہ اس کی مدد سے فوری تبدیلیاں واقع کی جاسکیں۔ حکومت کے کارکن یا اخلاقی رہنما اگر یہ سمجھتے ہوں کہ افسانوں اور نظموں سے، ان کے مفادات کو کوئی فوری خطرہ لاحق ہو سکتا ہے، تو یہ صرف ایک غیر ضروری احتیاط پسندی کا نتیجہ ہے۔ ادب بہتر سے بہتر کی تلاش میں ''موجود'' سے بغاوت کر کے اس کی تخلیق ضرور کرنا چاہتا ہے جو ابھی موجود نہیں ہے اور جس کی تخلیق کا امکان ہے، مگر اس بغاوت کو سیاسی پارٹیوں یا دوسری عملی جماعتوں کے عمل کی حیثیت نہیں دینی چاہیے کیوں کہ اس سے فوری نتائج ظہور پذیر نہیں ہوتے۔ اگر ادبی ''بغاوتوں'' کو فوری عمل پر قیاس کیا جائے تو سیاسی جماعتوں اور اخلاقی رہنماؤں کے ہاتھوں ادب کا وجود ہی معرضِ خطر میں پڑ جائے، اور ملک کی اس تہذیبی ترقی کا کوئی امکان ہی باقی نہ رہے، جو ادب کے بغیر عالمِ وجود میں نہیں آسکتی۔ اس لیے ضروری ہے کہ حکومت، سیاسی جماعتیں اور اخلاقی رہنما، ادب کی ماہیت، اس کی قدر و قیمت، اس کے اثرات اور اس کے اثرات کی رفتار کو سمجھیں، اور اس کے متعلق وہ رویہ اختیار کریں جس کے تحت ادب، اپنی حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے قومی ترقی کی مہم میں کما حقہٗ حصہ لے سکے، ورنہ یہ ایک حقیقت ہے کہ ادیب کی آزادیِ رائے کے ختم ہو جانے کی صورت میں ادبی ترقی کا ختم ہو جانا عین ممکن ہے، جس کے معنی یہ ہوں گے کہ ہم ایک ایسی غیر مہذب زندگی بسر کرنے پر آمادہ ہو گئے ہیں، جو اپنے ''حال'' سے مطمئن اور ''موجود'' پر قانع اور اپنے مستقبل اور اس غیر ''موجود'' سے قطعی غافل ہے، جس کے تصور کے بغیر، کوئی قوم نہ تو ترقی کر سکتی ہے، نہ زندہ رہ سکتی ہے۔

(ماہنامہ ''ساقی'' کراچی، جون ۱۵ء)

# تعلیم کا مسئلہ اور دل گداز تقریریں

ابھی دو چار روز قبل اخباروں میں ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی صاحب کی ایک تقریر کے کچھ اقتباسات چھپے ہیں جو موصوف نے ادارۂ ہمدردِ صحت کی ایک تقریب میں غالباً معاشرے کی روحانی صحت کے لیے فرمائی تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تقریر بعض لحاظ سے بہت اچھی ہے، ایک تو اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب موصوف صاحبِ دل آدمی ہیں اور معاشرے کی برائیوں پر ان کا دل بری طرح کڑھتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ آں جناب کو خدا نے صرف دل کی دولت ہی سے نہیں نوازا ہے بلکہ ایک سفید سر بھی دیا ہے اور حسنِ اتفاق سے یہ سفید سر ہاتھی کے سفید سفید دانتوں کی طرح صرف دکھانے کا نہیں ہے بلکہ سوچتا بھی ہے۔ ڈاکٹر صاحب موصوف کی ان تمام صفات پر ہمیں ان کا نہیں، اپنے خدا کا شکر ادا کرنا چاہیے کیوں کہ ہمارے یہاں ایسے لوگ تو بہت ہیں جن کے سر تو سفید ہیں مگر دل کالے ہیں۔ البتہ ایسے آدمی جن کے سر اور دل دونوں سفید ہوں بہت خال خال ہیں۔ اور خاص طور پر ایسے لوگ تو بالکل عنقا ہیں جن کے دل و دماغ سفید ہونے کے ساتھ ساتھ کچھ محسوس کرنے اور سوچنے کے قابل بھی ہوں۔ خدا کا لاکھ لاکھ شکر ہے کہ ڈاکٹر صاحب ہمارے درمیان نہ صرف موجود ہیں بلکہ اپنی موجودگی کا ثبوت دینے کے لیے ہمیں اپنی دل گداز تقریروں سے بھی نوازتے رہتے ہیں۔ خیر، ڈاکٹر صاحب کی دل گداز تقریر کی تو جتنی بھی تعریف کی جائے کم ہے۔ لیکن اس سے بھی زیادہ خوشی کی بات یہ ہے کہ بالآخر شعبۂ تعلیم کے سفید سر بزرگوں تک طلبہ کے بارے میں ضروری اطلاعات پہنچنے لگی ہیں۔ صرف طلبہ کے بارے میں نہیں ان کے والدین کے بارے میں بھی۔ ڈاکٹر صاحب نے کتنے دکھ سے شکایت کی ہے کہ چمکتی ہوئی عالی شان کوٹھیوں میں دنیا کی ہر چیز

مل جاتی ہے بس نہیں ملتی تو کتاب نہیں ملتی۔ لیکن محترم ڈاکٹر صاحب! جس معاشرے میں کتاب کی ضرورت صرف عالی شان کوٹھی حاصل کرنے کے لیے پڑتی ہو اسے کوٹھی حاصل کرنے کے بعد کتاب کی ضرورت کیوں محسوس ہو۔ کیا ڈاکٹر صاحب کتاب کو کوئی مقصود بالذات چیز سمجھتے ہیں؟

کتاب کے بارے میں ڈاکٹر صاحب موصوف کے خیالات کچھ بھی ہوں، ہمیں ان کے سفید سر کا احترام کرنا چاہیے لیکن انھوں نے اپنے کسی لیکچر میں کہا ہے کہ والدین بچوں کو تعلیم حاصل کرنے کے کھکھیڑ میں اس لیے ڈالتے ہیں تا کہ وہ آئندہ چل کر کامیاب زندگی بسر کریں اور کامیاب زندگی کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ آئندہ خوب بہت سی کتابیں پڑھنے کا موقع ملے گا۔ کامیاب زندگی کوٹھی اور کار کا نام ہے، کتابیں جمع کرنے کا نہیں۔ کچھ لوگوں کو یہ بات بہت تلخ معلوم ہوتی ہے، اس لیے ممکن ہے کہ وہ مشرق کی روحانیت کا سہارا لے کر اسے صرف مغرب کے مادی معاشرے کی صفت قرار دیں۔ لیکن کیا ہمارے یہاں مشرق میں سو پچاس سال سے ہماری ماؤں کی دعا یہی نہیں ہے کہ ''خدا کرے میرا منا پڑھ لکھ کر داروغہ بنے۔'' بے چارے داروغہ کا اسٹیٹس اب کچھ گھٹ گیا ہے اس لیے داروغہ کی جگہ انجینئروں اور ڈاکٹروں نے لے لی ہے اور اب معاشرے کو جیسے جیسے زیادہ کامیاب پیشوں کا تجربہ اور اندازہ ہوتا جاتا ہے اس کی دعائیں اور خواہش بھی بدلتی جاتی ہے۔ پھر کتاب برائے کتاب کا کیا مفہوم ہے۔

خدا ہمارے ڈاکٹر صاحب کو خوش رکھے، انھوں نے تقریر دل گداز تو بہت کی مگر جو سوال انھوں نے نہیں اٹھایا وہ رسکن نے اُٹھایا ہے۔ کیا مادی کامیابی کا نصب العین تعلیم کا صحیح محرک بن سکتا ہے؟

خوش قسمتی یا بدقسمتی سے ہمارا معاشرہ اس سوال کا جواب اثبات میں دیتا ہے۔ مادی ترقی تعلیم کا محرک ہی نہیں مقصود بھی ہے۔ ہم تعلیم اس لیے حاصل کرنا چاہتے ہیں تا کہ ہمیں اچھی ملازمتیں حاصل ہوں۔ آج سے نہیں سرسید کے وقت سے۔ اس خیال کی ایک تاریخ ہے۔ اس تاریخ کو نظر انداز کر کے بس دل گداز تقریریں ہی ہو سکتی ہیں اور ڈاکٹر صاحب کو تو میں کچھ کہتا نہیں لیکن عام سفید یا کالے سروں کو سوچنے کا موقع نہیں مل سکتا۔ یاداش بخیر، کوئی چالیس پچاس سال ادھر کی بات ہے جب مسلمانوں کے ایک سچے ہمدرد نے مسلمانوں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ انگریزوں کے بیروں اور خانساموں کا پیشہ اختیار کریں۔ کیوں کہ اس میں بخشش بہت ملتی ہے اور حکام سے تعلق بھی قائم ہو جاتا ہے۔ یہ محترم خواجہ حسن نظامی تھے۔ تاریخ نے سرسید اور حسن نظامی کے جواب کو اس طرح ملایا کہ ہم نے اپنے تعلیمی اداروں سے بس انگریزوں کے لیے پڑھے لکھے بیرے اور خانساماں ہی پیدا کیے۔ بخشش اور حکام سے تعلق، تعلیم کا محرک اس کے سوا اور کیا ہے؟

کہتے ہیں کہ آزادی کے بعد حالات بہت بدل گئے ہیں۔ یہاں تو خو ہے کہ جو کچھ کہو بجا

کہیے، لوگ کہتے ہیں تو ایسا ہی ہوگا۔ لیکن جہاں تک تعلیم کا تعلق ہے، میں اپنی بات دُہراتا ہوں، ہم تعلیم صرف اس لیے حاصل کرنا چاہتے ہیں کہ ہمیں اچھی ملازمتیں حاصل ہوں یا ہم ڈگری لے کر کسی ایسے پیشے میں داخل ہوں جس میں ہماری آمدنی محلے والوں کے لیے قابلِ رشک بن سکے۔ اس صاف، سیدھے اور عملی جواب پر ہماری نصب العینیت کتنی ہی ناک بھوں کیوں نہ چڑھائے لیکن سچا جواب یہی ہے۔ آمدنی، آمدنی، آمدنی۔ حکام رسی بھی اس کا ایک ذریعہ ہے۔ آمدنی معقول ہو تو دنیا کی کون سی چیز نہیں حاصل کی جاسکتی۔ آرام و آسائش، عزت، شہرت، عورت، عورت کی محبت —— غرض بجلی اور گوشت کی "استری" سے لے کر عالی شان کوٹھی اور کارتک ہر چیز۔ آمدنی طالب علموں ہی کی نہیں ان کے استادوں کی بھی کم زور رگ ہے۔ اعتراف کیا جائے یا نہ کیا جائے، طالب علم، اساتذہ، ماں باپ، محلے والے سب ایک ہی پھیر میں ملتے ہیں۔ ننانوے کا پھیر!

طلبہ میں علم حاصل کرنے کا شوق مفقود ہے، ٹھیک! وہ علم حاصل نہیں کرنا چاہتے، صحیح! بس ڈگری وصول کرنا چاہتے ہیں، درست! لیکن علم حاصل کرنے کا مقصود ڈگری لینا ہے اور ڈگری آئندہ کامیاب زندگی کی ضمانت ہے۔ پھر آخر ڈگری ہی کیوں نہ لی جائے! ڈاکٹری کا پیشہ آمدنی اور ترقی کے اعتبار سے پسند ہے پھر خدا یونی ورسٹی والوں کو توفیق دے تو ان سے یہ ڈگری حاصل کرنے کے دوسرے ذرائع کیوں نہ اختیار کروں۔ کتابیں چاٹنے اور علم برائے علم کے بے مقصد کام میں مبتلا ہونے کا فائدہ؟ طلبہ راہب نہیں ہیں، صوفی اور سنیاسی نہیں ہیں۔ انھیں معاشرے میں رہنا اور ایک مقام پیدا کرنا ہے۔ معاشرے نے اس کی شرط ڈگری کا حصول قرار دیا ہے تو پھر ڈگری حاصل کرنا ہمارا مقصود کیوں نہ ہو؟ حقیقت پسندی کی نظر سے دیکھا جائے تو ان حالات میں علم کا شوق "شوقِ فضول" سے زیادہ اور کچھ نظر نہیں آتا۔ طلبہ میں اگر یہ رجحان موجود ہے تو اپنی سوسائٹی کی موجودہ اقدار کو دیکھتے ہوئے ہمیں ان کی شکایت کے بجائے ان کی معاملہ فہمی کی داد دینی چاہیے۔ خدا کا شکر ہے کہ ماں باپ خود معاملہ فہم ہیں اور اس کی داد اس طرح دیتے ہیں کہ ڈگری حاصل کرنے کے ہر ممکن ذریعے کو استعمال کرنے میں اپنی اولاد کی اخلاقی اور مالی امداد کرتے ہیں۔ محترم قریشی صاحب کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ اچھائی اور برائی کے بارے میں آپ کا معیار موجودہ سوسائٹی کے نزدیک فرسودہ اور از کار رفتہ ہو گیا ہے۔

سوسائٹی کی اقدار —— موجودہ حالت میں تعلیم اور اربابِ تعلیم کا اصل مسئلہ یہی ہے۔ مادہ پرست سوسائٹی کی اقدار تعلیم کو بالآخر ڈگری اور صرف ڈگری کے حصول تک پہنچائے بغیر نہیں رہ سکتیں۔ یہ اس درخت کا حقیقی پھل ہے۔ حقیقت پسندی کا اولین تقاضا ہے کہ اگر ہم اپنے حالات میں کوئی مناسب تبدیلی پیدا کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں چاہیے کہ صرف پھل کی کڑواہٹ پر منھ بنا کر نہ رہ

جائیں بلکہ یہ بھی دیکھنے کی کوشش کریں کہ ہم نے درخت کون سا بویا تھا۔ پھر شعبۂ تعلیم کے سفید سر بزرگ اس سوال پر غور کیوں نہیں کرتے، کیا طالب علم اپنے معاشرے سے کوئی جدا چیز ہیں؟ کیا کتاب کی بے حرمتی کرنے والا معاشرہ اپنی کوٹھیوں اور کاروں کے ساتھ بغیر کسی سبب کے خلا سے ٹپک پڑا ہے؟

ہم جو کچھ بھی ہیں اپنے خیالات کا نتیجہ ہیں۔ ہمیں تعلیم کے مسئلے پر یا کسی بھی زندہ قومی مسئلے پر غور کرنا ہے تو ہمیں سب سے پہلے ان خیالات پر غور کرنا چاہیے جنھوں نے ہمیں ہماری موجودہ حالت تک پہنچایا ہے۔ ہم صرف مادی ترقی کیوں چاہتے ہیں؟ ڈاکٹر صاحب کے الفاظ میں ہم صرف اپنی کوٹھیوں پر قناعت کیوں کرتے ہیں؟ کتاب کیوں نہیں پڑھتے؟ ہمیں زندگی سے کوئی سنجیدہ دلچسپی کیوں نہیں ہے؟ ہم نے یہ کیوں سمجھ لیا کہ ہم اپنی ذات سے کچھ نہیں ہیں جب تک ہم اپنے چاروں طرف وہ آڑ کباڑ نہ جمع کرلیں جسے سوسائٹی ''ترقی کی علامات'' کہتی ہے؟ دوسرے لفظوں میں ہمارے معاشرے کی عام ''زرپرستی'' کا سوتا کہاں ہے؟ کتنا اچھا ہوتا اگر ڈاکٹر صاحب ہمیں رُلانے کے ساتھ ساتھ ہمارے ان سوالات کا جواب بھی ہمیں بتادیتے۔

معاشرے کا کوئی رجحان نہیں ہے جس کی جڑیں خود ہمارے اندر موجود نہ ہوں۔ کیا ڈاکٹر صاحب معاشرے کے بارے میں اتنا بہت سے کڑوا سچ بولنے کے بعد ایمان داری سے کہہ سکتے ہیں کہ ان میں ایسا کوئی رجحان موجود نہیں ہے۔ ہمارا اجتماعی حافظہ کم زور ہے مگر ممکن ہے کہ بعض انفرادی حافظوں میں یہ بات ابھی تک محفوظ ہو کہ ڈاکٹر صاحب خود ایک زمانے میں وزیرِ تعلیم رہ چکے ہیں۔ معاشرہ کسی ایسے آدمی کو جو کچھ کرنا چاہے، اس سے زیادہ سہولت اور کیا دے سکتا ہے۔ پھر کیا وزیر ہو کر مسائل کی نوعیت کچھ اور ہو جاتی ہے؟ کیا حالات اس وقت ایسے نہیں تھے؟ پھر اور کسی وقت کی بات کیوں کیجیے، ڈاکٹر صاحب تو اس وقت بھی کراچی یونی ورسٹی کے وائس چانسلر ہیں۔ تو محترم کیا یونی ورسٹی کے حالات آپ سے پوشیدہ ہیں؟ یونی ورسٹی ہی نہیں کیا ڈاکٹر صاحب کو عام تعلیمی اداروں کا حال بھی معلوم نہیں ہے۔ کیا وہ نہیں جانتے کہ طلبہ کو اسکولوں اور کالجوں میں کس طرح داخلے ملتے ہیں، کیا وہ نہیں جانتے کہ ایم اے اور پی ایچ ڈی کی ڈگری اور امتیازی سندیں کس اصول پر تقسیم کی جاتی ہیں، کیا وہ نہیں جانتے کہ محکمۂ تعلیم کی ملازمتوں میں اہلیت کے بجائے اور کسی چیز کو دیکھا جاتا ہے؟ پھر کیا یہ صورتِ حال صرف ایسی ہے کہ جلسوں اور تقریبوں میں اس کی شکایت کر کے بات ختم کردی جائے۔ دل گداز تقریریں یقیناً بڑی قابلِ ستائش چیز ہیں مگر کیا صرف دل گداز تقریریں؟

(''نیا دور'' کراچی، شمارہ ۳۵۔۳۶)

○

# حسِ شدید اور کلچر کا مسئلہ

یوں تو ہمارے حمید کاشمیری صاحب نے قارئینِ ''حریت'' کو پہلے ہی خبر کردی تھی کہ جب سے کراچی میں ''حلقہ والی'' دوبارہ لوٹ آئی ہے۔ ادیب و شاعر شوہروں کے تعلقات اپنی بیویوں سے پھر خراب ہونے لگے ہیں۔لیکن پچھلی مرتبہ غضب یہ ہوا کہ حلقے میں پروفیسر کرار حسین کا مقالہ پڑھنے کی خبر دوسرے اخباروں میں بھی چھپ گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ایسے ایسے لوگ ادھر آ نکلے جنھیں برسوں سے ان کی بیویوں اور کرسیوں نے نہیں چھوڑا تھا۔ یوں اس روز صدارت میجر ابن الحسن کی ہوئی اور حاضرین میں ضیا جالندھری کے ساتھ حمید نسیم، ابنِ سعید اور کمانڈر انور وغیرہ بھی نظر آئے۔ کرار صاحب کے مقالے کا عنوان تھا ''پاکستان کلچر اور اس کے مسائل'' ہم نے عنوان سنتے ہی ان تمام باتوں کو آپ نے ذہن میں تازہ کیا جو کلچر کا نام لیتے ہی عام طور پر کہی جاتی ہے۔

یہ کہ پاکستان کو کلچر کی بہت سخت ضرورت ہے۔ یہ کہ پاکستان کے پاس اس کا کلچر نہ ہوگا تو دوسری مہذب قوموں کو کیا منھ دکھائے گا'' یہ کہ ہمیں جلد از جلد ایک کلچر پیدا کرنا چاہیے۔

لیکن پروفیسر کرار حسین نے اپنے مقالے میں کہا کہ یہ سب باتیں ہمارے ایک مرض کا پتا دیتی ہیں۔ ہم کلچر کے بارے میں ''حسِ شدید'' کا شکار ہو گئے ہیں اور جس طرح ایک مرتبہ نزلہ زکام میں ''سر'' ان کا مسئلہ بن گیا تھا اسی طرح ''حسِ شدید'' کے مرض میں کلچر ہمارا مسئلہ بن گیا ہے۔ اس مرض میں افاقے کے لیے انھوں نے فکر کی چند گولیاں بھی پیش کیں۔ جنھیں چبانے کے بجائے چوستے رہنا چاہیے۔

یہ کہ پاکستان ہند اسلامی قوم کا وطن ہے اور یہ قوم ماضی میں بہت بڑا کلچر پیدا کر چکی ہے

جس کے ہم وارث ہیں۔

یہ کہ دوسروں کو منھ دکھانے کے لیے کلچر پیدا کرنے کی فکر خود ہماری ''بے کلچری کی غماز ہے۔

یہ کہ کلچر کا بیشتر حصہ غیر شعوری ہوتا ہے اور منصوبہ بندی کے تحت پیدا نہیں ہوسکتا۔

غیر شعوری حصے کی بات سن کر حمید نسیم صاحب چونکے اس طرح تو دیہاتیوں کو میر اور غالبؔ پڑھوانے کے منصوبے میں بڑا خلل پڑے گا۔ اور ابن سعید نے یوں کہا کہ منصوبہ بندی کے تحت اگر چاول نہیں پیدا کیا جائے گا اور دساور کو نہیں بھیجا جائے گا تو پیسا کہاں سے آئے گا۔ اور پیسا نہ ہوگا تو کلچر کہاں سے ہوگا؟ کرار صاحب نے کہا جب ہم کلچر پر چاول اور پیسے کے رشتے سے سوچتے ہیں تو یہ بھی ہمارے کلچر کا اظہار ہوتا ہے۔ بات یوں ہے کہ کلچر بنانے کا منصوبہ بھی تو کلچر ہی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ بحث آہستہ آہستہ گہرے مسائل میں اترتی گئی۔ تب ضیا جالندھری نے سوال اٹھایا کہ پاکستان کا اس ماضی سے کیا تعلق ہے جو کل تک برصغیر کے تمام مسلمانوں کی مشترکہ تاریخ تھی اور آج دو حصوں میں بٹ گئی ہے۔ ضیا کا کہنا تھا کہ ماضی کے بارے میں ہمارا احساس اور حوالہ بدل گیا ہے۔ اس سوال کو میں اپنے الفاظ میں دُہراؤں تو اس کی صورت یوں ہے:

۱۔ کیا غالب ہمارا اپنا شاعر ہے؟

۲۔ کیا شاہ ولی اللہ اور سرسیّد کو ہم اپنا کہہ سکتے ہیں؟

۳۔ تاج محل پر ہمارا حق ملکیت کس حد تک ثابت ہے؟

اس سوال میں ایک نزاکت یہ ہے کہ آپ غالب کا دیوان اور شاہ ولی اللہ اور سرسید کی کتابیں تو اٹھا کر پاکستان لا سکتے ہیں اور مجلسِ ترقی ادب سے چھپوا سکتے ہیں۔ لیکن تاج محل کو پاکستان نہیں لایا جاسکتا۔ دلی اور لکھنؤ کے محاورے پاکستان کے غزل گو کتنے ہی باندھیں دلی اور لکھنؤ تو غیروں کے پاس ہی رہ گئے۔ مطلب یہ ہے کہ کلچر کا قابلِ منتقلی حصہ الگ ہوگیا اور ناقابلِ منتقلی حصہ الگ۔ اب سوال یہ ہے کہ کلچر کی میراث میں اس خطِ فاصل کو کیسے برداشت کیا جائے۔ اس الجھن میں بعض لوگ اتنے جھنجھلاتے ہیں کہ تاج محل اور لکھنؤ اور دلی کے ساتھ، غالب اور شاہ ولی اللہ اور سرسید کو بھی سرحد پار ہی چھوڑ دینا چاہتے ہیں۔

مسئلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمارا ایک ماضی تو مسلمانوں کی حیثیت سے وہ ہے جس کا تعلق برصغیر کی ہزار سالہ تاریخ سے ہے اور دوسرا ماضی پاکستان کے باشندوں کی حیثیت سے وہ ہے کہ جو قبلِ تاریخ کے زمانے تک پھیلا ہوا ہے۔ ہمارے ماضی کا اسلامی حصہ ہمارا دین ہے، مذہب، ہمارا شعور، ادراک اور احساس ہے۔ لیکن دوسرے ماضی کے رشتے بھی کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اتنے ہی قوی ہیں۔ ہماری بیل گاڑی اسی ماضی کی دین ہے۔ ہمارے ''گھگھو'' گھوڑے اسی ماضی کی میراث ہیں۔

یہاں تک کہ بقول وزیر آغا ہمارے جوہڑوں کے کیچڑ میں نہانے والی بھینس کا رشتہ بھی پانچ ہزار برس پہلے کی اسی دھرتی سے ہے۔ یوں مسئلے کی الجھن میں ایک گرہ اور پڑ جاتی ہے۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ اسلامی تاریخ صرف شعور ہی تو ہے ہمارا وہ ''لاشعور'' کہاں جائے گا جو موہن جو دڑو، ٹیکسلا، اور گندھارا وغیرہ میں دفن ہے۔ پھر انتظار حسین اور وزیر آغا الگ الگ صفوں میں کھڑے ہو جاتے ہیں اور بے چارے صفدر میر کبھی شعوری طور پر ایک کو کمک پہنچاتے ہیں اور کبھی غیر شعوری طور پر دوسرے کو۔ یوں کلچر کا مسئلہ جب دیوانِ غالب، شاہ ولی اللہ اور تاج محل سے گزر کر کیچڑ میں نہاتی ہوئی بھینس تک پہنچتا ہے تو پروفیسر کرار حسین کے مقالے پر گفتگو انتشار کا شکار ہو جاتی ہے۔

لیکن اس مسئلے پر ایک تیسرا نقطۂ نظر بھی ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ماضی بہر حال ایک گزری ہوئی چیز ہے اور اقبال کہہ چکے ہیں کہ '' آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک اس لیے ہمیں ماضی کے بجائے مستقبل پر نظر رکھنی چاہیے۔ یعنی پاکستان کے کلچر کا تعین ماضی کی روشنی میں کرنے کے بجائے مستقبل کے امکانات کی روشنی میں کرنا چاہیے۔ ابن سعید نے کہا: ''دنیا ایک عالم گیر مغربی کلچر کی طرف بڑھ رہی ہے۔ ہمیں چاہیے کہ ہم اس کلچر کا ایک حصہ بن جائیں۔'' اس کالم کے پڑھنے والوں کو یاد ہوگا کہ یہ سوال کا وہ پہلو ہے جو ہم نے چند ہفتے پہلے جمیل الدین عالی کی کلچر کمیٹی کے سامنے رکھا تھا۔ جمیل الدین عالی صاحب نے تو اس سوال کا کوئی جواب نہیں دیا سوائے اس کے کہ اپنے کالم میں تلوار اور قلم کی بحث چھیڑی اور کلچر کو قوت سے ٹکرا کر ادیبوں اور شاعروں سے یہ سوال پوچھا کہ اگر میں آپ کے گھونسا ماروں تو کیا آپ میرے جواب میں اپنی بیاض ماریں گے۔ ثابت ہوا کہ کلچر کوئی چیز نہیں ہے اور ''ننگی قوت'' کا حصول سب سے بڑی چیز ہے۔ لیکن کلچر کے مسئلے پر تیسرے نقطۂ نظر کی حمایت نہ کرنے کا باوجود جمیل جالبی نے ''پاکستانی کلچر'' اپنی واحد کتاب میں ایک فیصلہ کن بات کہی ہے۔ ''پاکستان کا ایک کلچر نہیں ہے ہمیں ایک پاکستانی کلچر بنانا ہے۔ پاکستانی ایک واحد قوم نہیں ہے۔ ہمیں ایک واحد پاکستانی قوم بننا ہے۔'' یوں ماضی کی لمبی چوڑی بحثیں اگر ختم نہیں ہو جاتی تو ان کی حیثیت ثانوی ضرور ہو جاتی ہے۔ جو چیز ہمارے پاس موجود نہیں ہے اور جسے ہم بنانا چاہتے ہیں اسے تو ہم اپنے حسبِ منشا بنا سکتے ہیں۔ ابن سعید کا سوال یہ ہے کہ ہماری مرضی اور منشا مغربی کلچر کے حق میں ہے یا نہیں؟ ابن سعید کے جواب میں کسی نے کہا کہ پھر ہماری ''شناخت'' کیا رہے گی۔ جواب یہ ہے کہ بقول جمیل جالبی ماضی میں تو ''پاکستانی قوم'' کی شناخت ہے نہیں۔ رہ گیا سوال مستقبل کا تو کیا ہم مغربی کلچر کا ایک حصہ بننے کے باوجود اپنی ایک شناخت اس طرح قائم نہیں کر سکتے جس طرح امریکی کلچر کی ایک شناخت ہے کہ وہ ایک بڑے مغربی کلچر کا حصہ ہونے کے باوجود ایک اپنا الگ وجود بھی رکھتا ہے۔

جب بحث یہاں پہنچی تو حمید نسیم صاحب کو یاد آیا کہ ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کے ذریعے مغربی کلچر ہمارے دیہاتوں تک پہنچ رہا ہے۔ اور ضیا جالندھری نے افسوس کیا کہ عوامی رابطے کے سارے وسائل غیر دانش وکروں کے ہاتھوں میں ہیں۔ تب مجھے افسوس ہوا کہ ریڈیو پاکستان میں حمید نسیم صاحب کا ہونا کتنا ضروری تھا۔ اور بڑی رقت سے بخاری صاحب کی شکایت کرتے ہوئے کہا کہ میں پاکستانی کلچر پر کیا لکھوں، میں نے تو پاکستان دیکھا تک نہیں۔ پتا نہیں ہمارے کتنے لکھنے والوں کی یہ مشکل ہے کہ جس زمین سے وہ محبت کرتے ہیں اس کے بارے میں ان کی واقفیت مومن کے معشوقوں جیسی ہے۔ تو نے مومن بتوں کو کیا جانا؟

یوں گفتگو ٹیلی وژن، مستقبل اور مغربی کلچر سے گزرتی ہوئی نوجوانوں تک پہنچ گئی۔ تب فیض احمد فیض نے نوجوانوں کے ساتھ ایک شام میں اپنی صدارت پر افسوس کیا اور خواہش ظاہر کی کہ اس کی صدارت کسی نوجوان ہی کو کرنا چاہیے تھی اور اپنے برابر کے بزرگوں کو خطاب کرتے ہوئے تنبیہ کی کہ آپ لوگ یہ خیال اپنے دل سے نکال دیں کہ نوجوان آپ کی رہنمائی میں چلیں گے۔ اب تو آپ کو نوجوانوں کی رہنمائی میں چلنا ہے کیوں کہ نوجوان ہی تو مستقبل ہیں۔ فیض صاحب کی بات میں وزن بھی ہے اور خلوص بھی۔ وزن یوں کہ ماضی کا حوالہ بزرگوں کا حوالہ ہے اور مستقبل کا حوالہ نوجوانوں کا حوالہ ہے۔ اور بزرگ یہ تو کر سکتے ہیں کہ گھر بیٹھیں اور مزے سے اپنی پنشن کھائیں لیکن مستقبل کی عہدہ داری نوجوانوں کے ہاتھ میں ہونی چاہیے۔ اور خلوص یوں کہ جو بات انھوں نے اب اپنی تقریر میں کہی ہے اس پر ہمیشہ عمل بھی کرتے رہے ہیں۔ یعنی شعر ہمیشہ کالج کے لڑکوں کو دیکھ کر کہتے ہیں۔ سچی بات یہ ہے کہ نوجوانوں نے بھی اس بات کی اتنی قدر کی ہے کہ مجھے تو کوئی ایسا آدمی نظر نہیں آتا جس کا نوجوانوں پر اتنا اثر ہو جتنا فیض صاحب کا ہے۔

لیکن نوجوانوں کی رہنمائی ہمیں کہاں لے جائے گی؟

بروہی صاحب نے کہا کہ پاکستان کے نوجوانوں ہی میں نہیں، دنیا بھر کے نوجوانوں معاشرہ، مذہب اور اخلاق سے جو بغاوت ہے اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ خدا سے ہمارا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ اور ساتھ ہی انھوں نے بزرگوں کو یہ بھی ہدایت کی تھی کہ نوجوانوں کی تربیت کی ذمے داری بالآخر انھیں کاندھوں پر آتی ہے۔ لیکن اب فیض صاحب نے جو بات کہی ہے اس کا رخ تو تربیت کے بجائے بغاوت کی طرف ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ آج کے ''باغی'' جب کل مستقبل اور معاشرے کی ذمے داریاں سنبھالیں گے تو کیا وہ اپنے بزرگوں سے بہتر ثابت ہوں گے؟ اس ضمن میں چند سوالات آپ کی توجہ کے لیے پیش کرتا ہوں۔

۱۔ کیا ہم نے اپنے نوجوانوں کی تربیت اس طرح کی ہے کہ وہ ہماری رہنمائی کی ذمے داریوں سے

ا۔ کیا ہم نے اپنے نوجوانوں کی تربیت اس طرح کی ہے کہ وہ ہماری رہنمائی کی ذمے داریوں سے عہدہ برآ ہوسکیں؟

۲۔ کیا یہ صحیح نہیں ہے کہ نوجوانوں پر ''پست کلچر'' کے اثرات بہت تیزی سے پڑ رہے ہیں۔ تو ہم نے اپنے نوجوانوں کو ان سے محفوظ رکھنے کا کیا طریقہ اختیار کیا ہے؟

پروفیسر کرار حسین کہتے ہیں کہ جب میں کالج کے مشاعروں میں شاعری اور شاعر کے ساتھ نوجوانوں کا رویہ دیکھتا ہوں تو میری سمجھ میں وہ ''بے کلچر، کلچر'' آنے لگتا ہے۔ جس کے بڑھنے کی صورت میں کلچر کے امکانات ہی ختم ہو جاتے ہیں۔ پروفیسر کرار حسین کی بات اگر درست ہے تو کیا ہمارا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ نوجوانوں کو مستقبل کی ذمے داریاں سونپتے ہوئے ہم انھیں اس ذمے داری کے قابل بھی بنائیں۔

اے بھائی پرانے مٹکو بولتے کیوں نہیں ہو؟

(''حریت'' ادبی گزٹ (۲)۔ اگست ۱۹۶۸ء)

○

# ایک بنیادی مسئلہ

پاکستان بننے سے پہلے بہت سے لوگوں کے دلوں میں ایک چور تھا جو شکوک وشبہات کی اندھیاری میں مختلف بولیاں بولتا تھا، مثلاً اس چور کی ایک بولی یہ تھی کہ پاکستان کا نصب العین صرف ایک سیاسی اسٹنٹ ہے۔ اس نقطۂ نظر کے لوگ کہا کرتے تھے کہ مسلم لیگ اور قائداعظم چند جذباتی نعرے لگا کر اپنا سیاسی الو سیدھا کر رہے ہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ مسلم لیگ جو نعرے لگا رہی ہے وہ کبھی پورے نہیں ہوں گے اور وقت گزر جانے یا مطلب نکل جانے کے بعد مسلم عوام کو ہری جھنڈی دکھا دی جائے گی۔ اسی طرح کچھ اور لوگ مختلف زاویوں سے مسلم لیگ کے مقاصد پر حملے کرتے تھے، مثلاً مسلم لیگ مذہب کا نام لیتی تھی تو مخالف کہتے تھے کہ یہ ایک رجعت پسندانہ نعرہ ہے۔ موجودہ زمانے کے تقاضے سیاست کو مذہب سے الگ رکھ کر پورے کیے جا سکتے ہیں۔ اور اس زمانے میں کوئی مذہبی ریاست کسی طرح بھی قائم نہیں کی جا سکتی۔ مسلم لیگ ہند اسلامی کلچر کا نام لیتی تھی تو مخالف کہتے تھے کہ ہندوستان میں اسلامی کلچر نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ صرف ہندوؤں اور مسلمانوں کا ایک ملا جلا کلچر ہے جسے ہندوستانی کلچر کہا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر کسی اسلامی کلچر کا وجود تسلیم بھی کیا جائے تو وہ مختلف علاقوں میں مختلف ہے، مثلاً مسلم بنگال کا کلچر مسلم پنجاب کے کلچر سے بالکل الگ ہے۔ اس لیے ایک مشترک ہند اسلامی کلچر کی بات کرنا صرف ایک دھوکا ہے۔ مسلم لیگ کا تیسرا بڑا نعرہ اردو کا تحفظ تھا۔ اس کے بارے میں مخالفوں کا کہنا یہ تھا کہ اوّل تو اردو تنہا مسلمانوں کی زبان نہیں ہے۔ یہ ہندوؤں اور مسلمانوں کا مشترک سرمایہ ہے۔ دوسرے اگر اسے اسلامی زبان تسلیم بھی کیا جائے تو یہ پاکستان کے کسی خطے کی زبان نہیں ہے۔ اس لیے پاکستان میں اس کا مستقبل موہوم ہے۔

مخالفت کی ان آوازوں میں ایک آواز کمیونسٹوں کی بھی تھی۔ کمیونسٹ کہتے تھے کہ پاکستان کا نعرہ یا تو مسلمان متوسط طبقے کا نعرہ ہے جو ہندوؤں سے ملازمتوں میں مار کھا رہا ہے یا پھر یہ نعرہ ان مسلمان سرمایہ داروں کا ہے جو بڑے بڑے ہندو سرمایہ داروں سے مقابلے کی سکت نہیں رکھتے۔ ان کا کہنا تھا کہ یہ دونوں طبقے مل کر مسلم عوام کو بہکا رہے ہیں جن کے مسائل بالکل دوسرے ہیں۔ کمیونسٹوں کا خیال یہ تھا کہ پاکستان ایک سرے سے مذہبی یا تہذیبی مسئلہ ہی نہیں ہے۔ اصل مسئلہ معاشی ہے اور مذہب اور تہذیب کا نام صرف ایکس پلائی ٹیشن کے لیے لیا جا رہا ہے۔

پاکستان بننے سے پہلے یہ اور اس قسم کی اور بہت سی باتیں ہم دن رات سنا کرتے تھے۔ خدا کا شکر ہے کہ مسلم عوام نے ان آوازوں پر کان نہ دھرا اور پاکستان قائم ہوگیا۔ لیکن تاریخ کی ستم ظریفی قابلِ داد ہے کہ پاکستان بنتے ہی تحریکِ پاکستان کے مخالفوں کی تمام باتیں پاکستانیوں کی زبان پر آگئیں۔ اور پچھلے بیس سال میں ہم کعبے کے بجائے ترکستان کی طرف زیادہ بڑھے ہیں۔ مذہب، کلچر، اردو۔ مسلم لیگ کا کون سا نعرہ تھا جسے ہم نے جھٹلایا نہ ہو۔ اجمالاً نہیں تفصیل میں۔ اس ایک ایک شوشے کی رعایت کے ساتھ جو کانگریس، کمیونسٹ پارٹی اور کانگریس کی دوسری لے پالک جماعتوں کی زبان پر تھا۔ ایسا کیوں ہوا، کیوں ہو رہا ہے، اور کیوں ہوتا رہے گا؟ اور اس کے ہونے میں کون کون سے طبقے کام کر رہے ہیں ان کا تجزیہ ایک دکھ بھرا کام ہے۔ تاہم اس کے ساتھ اتنی بات کا اعتراف ضروری ہے کہ پاکستان کے عوام کا پاکستان کے نصب العین پر یقین ابھی تک غیر متزلزل ہے اور متعلقہ لوگوں، جماعتوں اور طبقوں کی ساری ریشہ دوانیوں کے باوجود ملک میں بہت کم لوگ ایسے ہیں جو کھل کر پاکستان کے مقاصد کی تردید کرسکیں یا صاف صاف کہہ سکیں کہ قیامِ پاکستان کے وقت پاکستانیوں سے جو وعدے کیے گئے تھے وہ صرف وقتی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے تھے۔ اور اب ان کو دُہرانا، یاد دلانا یا ان کی تکمیل کا تقاضا کرنا بے وقت کی راگنی ہے۔ سیاسی انتشار، معاشی عدم استحکام اور نظریاتی خلفشار کی بدولت اب یہ بات کہنے کی سعادت کچھ لوگوں کو ملی ہے تو ان کے سابقون الاوّلون میں ہمارے ن م راشد صاحب بھی شامل ہیں۔

میں ن م راشد صاحب کے پرانے مداحوں میں ہوں۔ راشد صاحب اچھی نظمیں لکھیں گے تو کون انھیں داد نہیں دے گا۔ لیکن خدا جانے کس حکیم نے انھیں مشورہ دیا ہے کہ وہ نثر بھی لکھیں۔ انھوں نے نثر میں جو باتیں لکھی ہیں ان کی داد دینے کے لیے اتنا بڑا کلیجہ میرے پاس نہیں ہے۔ اور مزے کی بات یہ ہے کہ راشد صاحب شاعرانہ باتیں چھوڑ کر سائنٹفک تجزیے کی طرف متوجہ ہوئے ہیں۔ مگر منطق میں ان کی کمزوری کا یہ عالم ہے کہ پاکستان کے منشائے تخلیق کے جاننے کو تو اس کی غایت الغایات قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس کے پورا کرنے کے تقاضے کو فعلِ عبث جانتے ہیں، بلکہ

خطرناک قرار دیتے ہیں۔ اب کوئی راشد صاحب سے پوچھے کہ منشائے تخلیق کو جاننا اگر اسے پورا کرنے کے لیے نہیں ہوتا تو پھر اور کس لیے ہوتا ہے۔

پاکستان کی نظریاتی تاریخ میں یہ بات سیاہ حرفوں سے لکھی جائے گی کہ پاکستان کے ارباب دانش میں یہ بات سب سے پہلے راشد صاحب نے کھلم کھلا کہی کہ پاکستان بنانے کے لیے جو نعرے لگائے گئے تھے یا مسلم عوام سے جو وعدے کیے گئے تھے ان کی اہمیت صرف وقتی تھی اور انھیں اب اپنی ضرورت پورا کرنے کے بعد تاریخ کا جزو بن جانا چاہیے۔ اس نقطۂ نظر کو آگے بڑھایا جائے تو پاکستان کی تعریف، اس کی معنویت، محرکاتِ تخلیق اور مقاصدِ تخلیق سب مشتبہ ہو جاتے ہیں اور پاکستان کی تعریف وتعبیر میں اقبال، قائداعظم اور مسلم لیگ سب کے نظریات کی اہمیت صرف تاریخی اور وقتی رہ جاتی ہے۔ تو پھر پاکستان کی تعبیر کون کرے گا؟ پاکستان کے معنی کون بتائے گا؟ پاکستان کے مستقبل کی صورت گری میں ہم کس کی رہ نمائی قبول کریں گے؟ معاف کیجیے، مجھے بہرحال قائداعظم، ن م راشد سے زیادہ عزیز ہیں۔ اور ان کی باتیں کتنی ہی وقتی کیوں نہ ہوں راشد صاحب جیسوں کی ابن الوقتی سے بہت زیادہ معنی رکھتی ہیں۔

قیامِ پاکستان کی تحریک میں مسلم لیگ کے بنیادی نعرے تین تھے، مذہب، کلچر، زبان۔ کیا راشد صاحب بتائیں گے کہ اس میں سے کون سا نعرہ اب صرف تاریخ کا جزو بن جانے کے قابل ہے؟ مذہب کے بارے میں راشد صاحب کے خیالات بے حد دلچسپ اور اتنے ہی غلط ہیں۔ ان کا تجزیے میں کسی اور وقت کروں گا لیکن راشد صاحب نے غضب یہ کیا کہ ''نیا دور'' کے اداریے میں جو بات کلچر کے لیے کہی گئی تھی اسے مذہب پر چسپاں کردیا۔ ہمارا اسلام ہندی اسلام ہے، ہمارا کلچر ہند اسلامی کلچر ہے۔ ''نیا دور'' میں جب یہ بات کہی گئی کہ مختلف اسلامی ملکوں میں اس کی تشکیل الگ طریقے سے ہوئی ہے تو اس کا مفہوم یہ تھا کہ مذہب کے عالم گیر اصولوں نے ہندی مسلمانوں کے مزاج، کردار اور تاریخی اور تمدنی تقاضوں سے مل کر جو ایک خاص رنگ ہندوستان میں پیدا کیا ہے، اسلام کے ساتھ اس کا تحفظ بھی پاکستان کا کام ہے یعنی پاکستانی کلچر کا تحفظ۔ کیا مزے کی بات ہے کہ پاکستان کے ذمے جب اسلام کی حفاظت ڈالی جاتی ہے تو راشد صاحب جیسے لوگ کہنے لگتے ہیں کہ اسلام پاکستان سے مخصوص نہیں ہے۔ اسلام کے دعوے دار تو دوسرے اسلامی ملک بھی ہیں۔ اور جب مخصوص پاکستانی کلچر کی بات کی جاتی ہے تو انھیں ''ترکی وتازی'' کی تفریقیں یاد آنے لگتی ہیں۔ مطلب صرف اتنا ہے کہ نت نئی موشگافیوں کے ذریعے بات کہنے کا ہر دروازہ بند کردیا جائے۔ اچھا مذہب کی بات تو اس لیے نہ کی جائے کہ مذہب عالم گیر ہے اور کلچر کی بات اس لیے نہ کی جائے کہ یہ محدود نقطۂ نظر ہے، تو پھر کیا پاکستان کے دشمنوں کی یہ بات مان لی جائے کہ مسلم لیگ کے یہ دونوں نعرے غلط اور بے جا ہیں۔ راشد صاحب تو غالباً اس کی تائید کریں گے مگر

تائید کے نتیجے میں پاکستان کا جواز ہی ختم ہو کر رہ جائے گا۔

راشد صاحب نے سوال اٹھایا ہے کہ تاریخی امانتوں میں کون کون اور کس کس نوعیت کی امانتیں شامل ہوں گی؟ یہ سوال بہ ظاہر بڑی معصومیت سے اٹھایا گیا ہے مگر اتنا معصومانہ ہے نہیں۔ جواب یہ ہے کہ آئیے مل کر سوچتے ہیں۔ ویسے بحث و مباحثے سے قطعِ نظر ایک بات تو ظاہر ہے۔ افراد کی طرح قوموں کی بھی محبت اور نفرت کے مرکز ہوتے ہیں۔ انھیں افراد سے، اداروں سے، بعض چھوٹے بڑے واقعات سے، رسوم و رواج سے لگاؤ ہوتا ہے۔ یہ لگاؤ جن افراد میں مشترک ہوتا ہے ان کے اتحاد سے قوم وجود میں آتی ہے۔ ہم اگر کہیں کہ ہمیں اپنی تاریخی امانتوں میں وہ شخصیتیں عزیز ہیں جو تمام ہندی مسلمانوں کے لیے یکساں اہمیت رکھتی ہیں، وہ ادارے عزیز ہیں جو ہم نے اپنی ایک ہزار سالہ تاریخ میں پیدا کیے ہیں، وہ واقعات عزیز ہیں جن میں ہم نے اپنی عظمت اور زندگی کا ثبوت پیش کیا ہے، وہ رسوم و رواج عزیز ہیں جن سے ہماری روزمرہ زندگی میں رنگ پیدا ہوتا ہے تو کیا یہ بات ایسی ہوگی کہ اس میں مین میخ نکالے بغیر اسے قبول نہ کیا جائے۔ بے شک ہمیں محمد بن قاسم سے اورنگ زیب تک، شاہ ولی اللہ سے اقبال تک، سید احمد بریلوی سے قائداعظم تک بے شمار شخصیتوں سے محبت ہے اور یہ محبت ہمیں یک جا رکھتی ہے۔ ہمیں پانی پت کی جنگیں، ۱۸۵۷ء کی تحریکِ آزادی، قیامِ پاکستان اور جنگ ۱۹۶۵ء کے واقعات عزیز ہیں۔ ان واقعات میں ہم نے اپنے وجود کا اظہار کیا ہے اور شکست اور فتح میں اپنے کردار کی آزمائش کی ہے۔ یہ واقعات بھی ہماری قومی یک جہتی کا ایک سنگِ بنیاد ہے۔ رہ گئے ادارے اور رسوم و رواج۔ تو خواجگانِ چشت کی خانقاہوں سے عید کی سویوں تک بے شمار چیزیں ہیں جو ہمیں ایک دھاگے میں پروئے ہوئے ہیں۔ ہم جب ان امانتوں کے تحفظ کی بات کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ انھیں قوم کے شعور میں زندہ رکھا جائے اور قوم کے عمل کو ہر سطح پر ان سے زیادہ سے زیادہ اثر لینے کا موقع فراہم کیا جائے۔ لیکن راشد صاحب کو تو مسئلے کی سیدھی سادی تقسیم پسند ہی نہیں۔ انھیں تو سوال اٹھانے کا شوق ہے۔ راشد صاحب نے سوال اٹھایا کہ تاریخی امانتوں میں تاج محل کا کیا مقام ہے؟ تاج محل کے بارے میں وہ اتنا تو ضرور مانیں گے کہ وہ ہندی مسلمانوں کے ذوقِ جمال کا کارنامہ ہے — تو پھر بس اتنا ہی کافی ہے۔ اقبال نے مسجدِ قرطبہ کو عرب مسلمانوں کے خونِ جگر کی تخلیق سمجھا اور اس سے محبت کی ہے حالاں کہ وہ ملک اب ہمارے قبضے میں نہیں ہے۔ ہمارے لیے بھی لال قلعہ اور دہلی کی جامع مسجد اور تاج محل اسی طرح متاعِ عزیز ہیں جس طرح اقبال کے لیے مسجدِ قرطبہ تھی۔ ان پر ہندوؤں کے قبضے کا مطلب یہ نہیں کہ ہم انھیں اپنے شعور سے خارج کر دیں۔ ورنہ یوں تو اب اسرائیل کے قبضے کے بعد بیت المقدس اور مسجدِ اقصیٰ سے بھی ہمیں اپنا ناتا توڑنا پڑے گا۔ اور پھر راشد صاحب یہ کیوں نہیں سوچتے کہ ہم تاج محل تو چھوڑ آئے

ہیں لیکن دیوانِ غالب لے آئے ہیں۔ ایک قوم کے روحانی اور جذباتی مراکز اس قوم کی جغرافیائی حد بندی سے باہر ہو سکتے ہیں۔ کلچر کا ایک حصہ زمین سے وابستہ ہوتا ہے لیکن دوسرا اس سے آزاد ہوتا ہے۔ اچھا، پاکستانی قوم کی مخصوص جغرافیائی حد بندی کے اندر رہ کر راشد صاحب نے کبھی سوچا ہے کہ کعبہ پاکستان کے باہر ہے۔ ہم قرآن حکیم کو تو اپنے بغل میں دبا کر لے آئے ہیں لیکن حج کے لیے ہمیں مکہ ہی جانا پڑتا ہے —— تاج محل کا درد آپ کو اتنا ہی ہے تو اسے چھٹے چھ ماہے دیکھ آیا کیجیے۔ اور کیا برا ہے اگر آپ کچھ لوگوں کو سمجھائیں کہ غالب اور میر بھی ہمارے اپنے شاعر ہیں۔

راشد صاحب کو دوسری بڑی فکر اُن آثار کی ہے جنھیں ہندو، سکھ اور انگریز پاکستان کی سرزمین پر چھوڑ گئے ہیں۔ راشد صاحب کا کہنا ہے کہ اگر ہم انھیں پاکستانی تہذیب کا حصہ نہ سمجھیں تو ہماری حیثیت صرف غاصب کی ہوگی۔ اب آپ نے دیکھا کہ تاج محل کا سوال کیوں اٹھایا گیا تھا۔ مطلب یہ ہے کہ تاج محل اور جامع مسجد، اصلاً چوں کہ ہندوؤں کے قبضے میں ہیں اس لیے ان کا ہم سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور ہندوؤں، سکھوں اور انگریزوں کے آثار چوں کہ ہمارے قبضے میں ہیں اس لیے انھیں ہمیں وہی اہمیت دینی چاہیے جو مثلاً ہم بادشاہی مسجد کو دیتے ہیں۔ اس منطق کو آگے بڑھایا جائے تو تہذیب کی دوسری علامتوں کے ساتھ یہ سانحہ گزرے گا کہ شاہ ولی اللہ کا ترجمۂ قرآن تو ہندوؤں کی چیز بن جائے گا اور سکھوں کا گرو گرنتھ صاحب ہماری تہذیب کا حصہ ہو جائے گا۔ راشد صاحب کو دوسروں کا محدود نقطۂ نظر تو خوب نظر آتا ہے لیکن اپنے نقطۂ نظر کی تنگ دامنی کا احساس نہیں ہوتا۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ہم اس نقطۂ نظر کو اختیار کر کے اپنا کیا کچھ ہندوؤں کے لیے چھوڑیں اور دوسروں کی کیا بلا تر اپنے دامن میں سمیٹ لیں۔ اچھا اب اس مسئلے کو ایک اور زاویے سے دیکھیے۔ ہم تو یہ گنہ گار ہیں کہ پاکستان کو مسلمانوں کا ملک سمجھتے ہیں اور اس کی تہذیب کے اسلامی ہونے پر اصرار کرتے ہیں لیکن راشد صاحب سے پوچھنا یہ ہے کہ پاکستانی قوم کتنے اجزا پر مشتمل ہے۔ ہندو، سکھ، عیسائی، بودھ اور دوسرے مذہب کے لوگ اس میں شامل ہیں یا نہیں؟ اب اگر آپ ہندوؤں، سکھوں اور انگریزوں کے مندروں، گرجاؤں اور گردواروں کو بھی پاکستانی تہذیب کا حصہ کہنے پر مصر ہیں تو کیا یہ کہنا کافی نہیں کہ پاکستانی قوم کے بعض اجزا کے لیے ان کی اہمیت ہے، مثلاً ہندو اپنے آثار کو شوق سے پاکستانی تہذیب کا حصہ کہیں۔ لیکن کیا یہ ضروری ہے کہ پاکستانی قوم کا وہ حصہ جو مسلمانوں پر مشتمل ہے وہ بھی انھیں اپنی مسجدوں کے برابر سمجھنے لگے۔ ہم ''پاکستانی قوم'' کے لیے ''پاکستانی تہذیب'' کے معنی میں وسعت پیدا کرنے کے لیے تیار ہیں۔ لیکن اس وقت پاکستانی تہذیب کے معنی اسلامی تہذیب کے نہ ہوں گے۔ اور راشد صاحب کا یہ نتیجہ نکالنا صحیح ہوگا کہ چوں کہ یہ آثار ہماری سرزمین پر ہیں اس لیے ''مسلمانوں کی ہزار سالہ امانتوں کا جزو لاینفک ہیں۔'' یہ مسلمانوں کی امانتوں

کا جزوِلاینفک نہیں ہوسکتے چاہے پاکستانیوں کی تاریخ کا جزوِلاینفک بن جائیں۔

''نیا دور'' کے اداریے میں تحریکِ پاکستان کے حوالے سے اردو کا ذکر بھی کیا گیا تھا۔ راشد صاحب نے بڑی اگر مگر لگا کر ازراہِ عنایت تسلیم کیا ہے کہ اردو پاکستان کے ایک صوبے کی مشترک زبان ہے۔ یہ تو ہوئی راشد صاحب کی اردو نوازی۔ لیکن راشد صاحب کو اندیشہ ہے کہ اردو کی اہمیت پر بہت زیادہ زور دیا جائے گا تو اردو ہمیشہ کے لیے سنسکرت بن جائے گی۔ خدا جانے راشد صاحب نے یہ بات لکھ کر کن برہمنوں پر چوٹ کی ہے یا کن شودروں کو طعنہ دیا ہے۔ لیکن میں راشد صاحب کو یاد دلانا چاہتا ہوں کہ سیاسی مصلحتوں کے فیصلے تہذیبی مسائل کا حل نہیں ہوا کرتے۔ پاکستان میں ایسے حالات ہیں کہ خدا نہ کرے اردو ایک صوبے کی مشترک زبان بھی نہ رہے۔ لیکن اس سے یہ لازم نہیں آجائے گا کہ پاکستان کے بہی خواہ یہ کہنا چھوڑ دیں کہ تحریکِ پاکستان میں اردو کو دس کروڑ فرزندانِ توحید کی زبان کہا گیا تھا اور بابائے قوم نے اسے ملک کی واحد قومی زبان تسلیم کیا تھا۔

راشد صاحب نے بڑی فلسفیانہ زبان میں بیان کیا ہے کہ ''چند جغرافیائی علاقوں کا باہم متحد ہوجانا اور بعض ناگزیر تاریخی اسباب کی بنا پر مسلمانوں کا اکثریت میں ہونا محض ایک تاریخی اتفاق تھا۔'' اس سے وہ نتیجہ یہ نکالنا چاہتے ہیں کہ پاکستان میں اسلام کی موجودگی محض اتفاق ہے اس لیے فیصلہ کن نہیں ہے۔ حالاں کہ ان کے فلسفے کی روشنی میں ماننا پڑے گا کہ اگر یہاں مسلمانوں کی اکثریت محض اتفاق ہے تو پاکستان کا وجود تو اور اتفاق در اتفاق کا نتیجہ ہے۔ مسلمان ان علاقوں میں اکثریت میں نہ ہوتے تو یہاں پاکستان بھی نہ بنتا۔ دیکھیے اپنے لامحدود ذہنی مفروضوں کو ثابت کرنے کے لیے یہ لوگ کہاں کہاں تک پہنچتے ہیں۔ اسلام اور مسلمانوں سے راشد صاحب کی بیزاری کا یہ عالم ہے کہ وہ یہ تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں ہیں کہ پاکستانی علاقوں میں مسلم اکثریت ہی تخلیقِ پاکستان کی واحد منطق تھی۔ راشد صاحب کا کہنا ہے کہ جغرافیائی اکائیوں کے متحد ہوجانے سے پاکستان کا ''جسم'' تو وجود میں آگیا۔ لیکن ''پاکستانی روح'' ابھی نہیں پیدا ہوئی ہے۔ ان کے نزدیک یہ روح پیدا ہوگی اس وقت جب ان تمام عناصر کا ''جو ہمارے زمان و مکان سے پیدا ہوئے ہیں اور جن کا ماخذ کچھ ہی کیوں نہ ہو آج ہماری پاکستانی شخصیت میں کم و بیش مساوی مقدار میں موجود ہیں'' التزام ہوگا۔ اس کے بعد راشد صاحب نے ان عناصر کی تصریح کرتے ہوئے بتایا ہے کہ یہ چار عناصر ہیں (۱) وہ مٹی جس سے ہمارا خمیر اٹھایا گیا ہے (۲) وہ اخلاقی اقدار جو عربوں کے ذریعے ہمیں اسلام نے بخشیں (۳) وہ جمالیاتی اقدار جو ہم نے ایران سے پائیں۔ (۴) وہ تنظیمی تکنیکی علوم جو ہم نے اہلِ مغرب سے حاصل کیے۔ قطعِ نظر اس کے کہ راشد صاحب پاکستانی روح کے اجزائے ترکیبی میں سے پہلے جزو یعنی مٹی یا جغرافیائی حد بندی کو پاکستان کا ''جسم'' قرار دے چکے ہیں۔ ہمیں ان کے ان چاروں

عناصر پر کوئی اعتراض نہیں ہے۔ لیکن ہمارا سوال یہ ضرور ہے کہ جب چاروں عناصر پاکستانی روح کے اجزائے ترکیبی ہیں تو پھر ان سے وہ امتزاج کیوں رونما نہیں ہوتا جو راشد صاحب کو مطلوب ہے؟ راشد صاحب خود اعتراف کرتے ہیں کہ آپ ان اجزا کو اپنی اجتماعی زندگی میں بکھرا ہوا تو پائیں گے لیکن ان کے امتزاج تک پہنچنے کے لیے کئی منزلیں باقی ہیں۔ افسوس ہے کہ راشد صاحب نے اس سوال پر گہرائی سے غور نہیں کیا۔ اس لیے صرف ''قبائلی تعصب''، ماضی پرستی اور تساہل پسندی کا حوالہ دے کر رہ گئے۔ جو چیز پاکستان کے باشندوں کے مختلف اجزا کو ایک دوسرے سے الگ اور ممیز کرتی ہے وہ اس سے زیادہ گہری ہے۔ مثلاً پاکستان کے ہندو، سکھ، عیسائی، بودھ یا پارسی باشندے یہاں کے مسلمان باشندوں سے قبائلی تعصب، ماضی پرستی یا تساہل کی بنا پر الگ نہیں ہیں بلکہ ان کا پورا وجود اپنے ظاہر و باطن میں ان سے جدا ہے۔ راشد صاحب نے چوں کہ مسئلے کو سطحی طور پر دیکھا ہے اس لیے وہ اس اختلاف کو دور کرنے کا حل بھی بالکل سطحی قسم کا ڈھونڈتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اگر ان سب کو انگریزی لباس پہنا دیا جائے اور اردو کا رسم الخط تبدیل کر کے رومن رسم الخط اختیار کر لیا جائے تو ان کی روح بھی ایک ہو جائے گی۔ اس سلسلے میں انھوں نے ترکی کا حوالہ دیا ہے۔ میں اس واقعے پر راشد صاحب کو یہ تو یاد نہیں دلاؤں گا کہ ترکی کی تمام نہاد اصلاحات کے بارے میں اقبال نے کہا تھا کہ ''لا طینی ولادینی کس پیچ میں الجھا تو'' لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ لباس اور رسم الخط کی تبدیلی سے اس قوم کا ظاہر تو ممکن ہے ایک ہو جائے اور وہ بھی ایک محدود گوشے میں، لیکن کیا اس سے ان کا باطن بھی ایک ہو جائے گا؟ کیا مذہبی عقائد، معاشرتی قوانین، اخلاقی اقدار اور سماجی رسوم رواج کی تفریقات صرف ان سطحی مماثلتوں سے مٹ جائیں گی؟ اگر ایسا ہوتا تو متحدہ ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمان کا ایک لباس اور ایک رسم الخط مقرر کر کے دونوں قوموں کے اختلاف کو ختم کیا جا سکتا تھا۔ راشد صاحب کو اپنے پیش کردہ حل پر اتنا یقین ہے کہ وہ ان آسان ٹوٹکوں کو اتنی سنجیدگی سے بیان کرتے ہیں جیسے متحدہ ہندوستان میں اس قسم کے حلوں پر غور ہی نہ کیا گیا ہو۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ تحریکِ پاکستان کے دوران مسلم لیگ کے مخالف جب ہندوؤں اور مسلمانوں کے ایک قوم ہونے پر اصرار کرتے تھے تو یک جہتی اور ہم آہنگی کے ایسے ہی فارمولے پیش کرتے تھے۔ اور سطحی مشابہتوں کی بنا پر یہ نتیجہ نکالتے تھے کہ مسلمانوں کا ہندوؤں سے ایک الگ قوم ہونے کا دعویٰ غلط ہے۔ اس کے علاوہ راشد صاحب سے ایک اور سوال یہ پوچھنا ہے کہ ''پاکستانی روح'' کے جن اجزائے ترکیبی کا ذکر انھوں نے کیا ہے، کیا پاکستانی آبادی کے تمام حصے ان پر متفق ہیں؟ مثلاً کیا پاکستانی ہندوؤں کو ''عربوں کی اخلاقی اقدار'' اور ''ایران کی جمالیاتی اقدار'' اسی طرح پہنچی ہیں جس طرح مسلمانوں کو؟ میرے خیال میں راشد صاحب کا فارمولا اتنا ہی بحث طلب ہے جتنا وہ فارمولا جو ''نیا دور'' کے

اداریے میں پیش کیا گیا تھا بلکہ شاید کچھ اس سے زیادہ۔ کیوں کہ اس سے تو پاکستانی باشندوں کی اکثریت یعنی مسلمان متفق ہو سکتے ہیں جب کہ راشد صاحب کا فارمولا ایسا ہے جو اکثریت اور اقلیت دونوں کے لیے ناقابلِ قبول ہوگا۔

اب رہ گیا رسم الخط کی تبدیلی کا مسئلہ۔ راشد صاحب نے زیرِ بحث خط میں اس پر ضرورت سے زیادہ زور دیا ہے حالاں کہ گفتگو جن حدود میں ہو رہی تھی ان میں رسم الخط کا مسئلہ ایک بہت معمولی اور ضمنی مسئلہ ہے۔ میں اس مسئلے پر اس لیے گفتگو نہیں کرنا چاہتا کہ یہ مباحثہ بہت عرصے سے جاری ہے اور اب اس کے اچھے برے پہلو تقریباً واضح ہو کر سب کے سامنے آ چکے ہیں۔ البتہ میں اس طعنے کا جواب ضرور دینا چاہتا ہوں کہ اگر راشد صاحب کی تجاویز قبول نہیں کی گئیں تو پاکستان غلام عباس کا ''جزیرۂ سخنوراں'' بن کر رہ جائے گا۔ معلوم نہیں راشد صاحب نے کس طرح رسم الخط کے مسئلے کو تکنیکی علوم کے حصول سے وابستہ کر دیا ہے۔ تکنیکی علوم کا حصول رسم الخط کی تبدیلی کا محتاج نہیں ہے۔ اردو کے اسی رسم الخط میں تکنیکی علوم حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ آخر چین والے اپنے رسم الخط ہی میں سب علوم حاصل کر رہے ہیں اور یوں کہنے کی بات تو یہ بھی ہے کہ صرف شاعروں کی قوم جس طرح ایک مضحک قوم ہوگی اسی طرح صرف معماروں اور مستریوں کی قوم کا تصور بھی کچھ کم مضحکہ انگیز نہیں ہے۔

آخر میں راشد صاحب کے ایک خاص ذہنی رجحان کے بارے میں ایک آدھ بات کہنا چاہتا ہوں۔ راشد صاحب قومی زندگی میں ان تغیرات کو بہت اہمیت دیتے ہیں جو قوم میں رونما ہو رہے ہیں یا ان کے نزدیک ہونا چاہییں۔ وہ پاکستان کے مستقبل کا تصور انھیں تغیرات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ لیکن تغیرات کسی قوم پر اس طرح وارد نہیں ہوتے جس طرح آپ کسی چوکور چیز کو تکونا بنا دیں۔ تغیرات کا تعین بھی قوم کے مجموعی مزاج اور کردار کی روشنی میں ہوتا ہے۔ اور جب ہم یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ ہم کو کس تغیر کو قبول کرنا چاہیے تو اس میں ہمارا وہ پورا وجود حصہ لیتا ہے جو ماضی میں متعین ہو چکا ہے۔ اس طرح ہر قوم اپنے مستقبل کی صورت گری اپنے ماضی کی روشنی میں کرتی ہے۔ اور ماضی ایک تخلیقی قوت بن کر حال اور مستقبل میں شریک رہتا ہے۔ اس کے برعکس اگر کوئی قوم تغیرات کی رو میں اس طرح بہہ جائے کہ اس کا اجتماعی تشخص ہی باقی نہ رہے تو مستقبل بھی مشکوک ہو جاتا ہے۔ ماضی کو تخلیقی قوت بنائے بغیر ہم نہ اپنے حال کو درست کر سکتے ہیں نہ اپنے مستقبل کی تعمیر کر سکتے ہیں۔

(''نیا دور'' کراچی ۴۷، ۴۸)

○

# اقبال کا نظریۂ ثقافت

ہمارے ریڈیو کے ایک اسٹیشن ڈائریکٹر تھے، ایس ایم طاہر شاہ۔ خدا انھیں خوش رکھے اب ریٹائر ہوگئے ہیں مگر بقیدِ حیات ہیں۔ بڑے دلچسپ آدمی ہیں اور بعض اوقات بہت عمدہ باتیں کرتے ہیں۔

ایک روز میں پاکستان میں آب پاشی کے نظام پر ایک فیچر لکھ رہا تھا۔ موضوع کیوں کہ میری دلچسپی کا نہیں تھا اس لیے مجھے فیچر لکھنے میں بڑی دقت ہورہی تھی۔ چائے کی کئی پیالیاں پینے اور کئی سگریٹ پھونکنے کے باوجود میں چند سطروں سے آگے نہیں بڑھ سکا تھا کہ اتنے میں طاہر شاہ صاحب ٹہلتے ہوئے آگئے اور مجھ سے پوچھنے لگے کہ فیچر ہوگیا؟ میں نے کہا، شاہ صاحب! مشکل ہے، فیچر مجھ سے بالکل نہیں لکھا جارہا ہے۔ کہنے لگے، ارے یار، اس میں کیا مشکل ہے۔ اقبال ڈال، ابھی مکمل ہوا جاتا ہے۔ چناں چہ ان کی ہدایت پر عمل کیا۔ فیچر میں اقبال ڈال دیا اور فیچر مکمل ہوگیا۔ تب سے اقبال ڈال ریڈیو کا ایک ورکنگ فارمولا ہے اور جب کوئی مشکل پیش آتی ہم اقبال ڈال کر اسے مکمل کر لیتے۔

اب ایک فارمولا تو ہے اقبال ڈال اور دوسرا فارمولا ہے اقبال سے نکال یعنی جس چیز پر کچھ سوچنا، بات کرنا یا لکھنا مقصود ہو اس کا حوالہ اقبال سے نکالا جائے۔ ایک صاحب نے تو ایٹمی توانائی کا نسخہ تک اقبال سے نکال کر دکھا دیا۔

ادارۂ ثقافت پاکستان کے ڈاکٹر خالد سعید بٹ نے بھی نظریۂ ثقافت کو اقبال سے نکالنے کی کوشش کی اور ملک کے سارے دانش وروں کو جمع کر کے کچھ سے نظریۂ ثقافت میں اقبال کو ڈلوایا اور کچھ سے اقبال سے نظریۂ ثقافت نکلوایا۔ نتیجہ ایک مجموعۂ مضامین کی صورت میں برآمد ہوا جو اس

وقت میرے سامنے ہے۔

خالد سعید بٹ صاحب کا منشا تو یہ تھا کہ اقبال سے قومی ثقافت کا کوئی تصور نکالیں مگر جیسا کہ بزرگوں نے پہلے ہی تنبیہ کر دی تھی، یہ کام دور کی کوڑی لانے کے برابر تھا، اس لیے ڈاکٹر خالد سعید بٹ کو چنداں کامیابی نہیں ہوئی۔ بہرحال یار لوگوں نے کچھ ایسی باتیں ضرور کر دیں جن کے بارے میں ہم فکر انگیز اور خیال افروز جیسے الفاظ استعمال کرنے پر مجبور ہیں۔ یقیناً یہ مجموعۂ مضامین ایک اہم فکری دستاویز ہے جس کے لیے ہمیں ادارۂ ثقافت پاکستان اور خالد سعید بٹ دونوں کا ممنون ہونا چاہیے۔

اقبال کا نظریۂ ثقافت (مطبوبہ ادارۂ ثقافت پاکستان) میں گیارہ مضامین شامل ہیں جو ملک کے ممتاز دانش وروں نے لکھے ہیں اور ہر ایک نے اپنے اپنے زاویۂ نظر سے کوئی اہم بات کہی ہے۔ اس مختصر سے تبصرے میں یہ تو ممکن نہیں ہے کہ میں ان تمام مباحث کا جائزہ لے سکوں جو ان مضامین میں چھیڑے گئے ہیں، تاہم میں کوشش کروں گا کہ ان مضامین کے حوالے سے دو چار باتیں ضرور کہوں جو مجھے اس مجموعے میں سب سے اہم معلوم ہوئے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ میں دوسرے مضامین کو چنداں اہمیت نہیں دیتا بلکہ صرف محدود وقت کا بہتر استعمال مقصود ہے۔ سب سے پہلا مضمون ڈاکٹر جمیل جالبی کا ہے جو کلچر پر ایک مستند حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضمون میں سب سے اہم اور بنیادی بات یہ کہی ہے کہ ہر کلچر کی بنیاد ایک نظام فکر مابعد الطبیعیات پر ہوتی ہے جیسا نظامِ فکر ہوگا ویسا ہی کلچر ہوگا اور اس معاشرے کے افراد کا طرزِ فکر و عمل بھی اسی سے متعین ہوگا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا ہے کہ کلچر کے تعلق سے اقبال کا مسئلہ یہ تھا کہ مسلمانوں کے تصورِ حقیقت میں دوامیت موجود ہے۔ یہ دوامیت اسلام کے دینِ کامل ہونے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ ایسا مذہب جو دینِ کامل ہو صرف کسی ایک زمانے، ایک قوم، ایک ملک کے لیے نہیں بلکہ سب کے لیے اور قیامت تک کے لیے آتا ہے۔ اس لیے ایسے دین کے بنیادی اصول عالم گیر اور ابدی ہوں گے۔ ان میں کسی قسم کی تبدیلی کسی دور میں ممکن نہیں ہوگی۔ اب دین کی دوامیت اور کاملیت ایک طرف ہے اور یہ حقیقت دوسری طرف کہ زندگی ایک متغیر اور متحرک قوت ہے، وہ ہر لحظہ بدلتی رہتی ہے اور نئے نئے امکانات کو سامنے لاتی رہتی ہے۔ اس صورت میں سب سے اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دوامیت اور زمانیت میں کیا رشتہ ہے، یعنی جو چیز اٹل اور ناقابلِ تغیر ہو وہ ایک ایسی چیز کا ساتھ کس طرح دے جو ہر لحظہ متغیر ہو رہی ہو۔ دوسرے لفظوں میں مسئلہ یہ ہے کہ ایک ناقابلِ تغیر حقیقت کی حیثیت سے دین کا متغیر اور متحرک زندگی سے کیا تعلق ہے؟ یہ وہ اہم سوال ہے جس پر غور کرنے کے لیے اقبال اسلام میں اصولِ حرکت تلاش کرتے رہے ہیں۔ اقبال نے اجتہاد کے معنی یہ بتائے ہیں کہ

یہ اسلام کے اصولِ حرکت کا دوسرا نام ہے۔ اجتہاد کے ذریعے دین مختلف زمانوں کی ضروریات سے تطابق پیدا کرتا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ دین کے اصولوں اور قدروں میں ماضی، حال اور مستقبل کے سارے تجربات اور تجربات کی اتنی تہیں اور ہر قسم کی صداقتوں کے سارے رخوں کا ایسا ارتکاز، ایسی اکائیت موجود ہوگی کہ زمانہ کسی طرف بھی چلا جائے ان کے ابدی اصولوں میں نئے معنی اس طرح نظر آئیں گے کہ ہر دور کا انسان ان میں صداقت کی نئی خوش بو محسوس کر سکے گا۔ یہ اصول ایسے ہوں گے جو ہر دور اور ہر منزل پر تغیر پذیر انسانیت کا ساتھ دے سکیں گے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر آنے والے دور کے صاحبانِ بصیرت ان اصولوں کو اپنے زمانے کے ماحول اور گرد و پیش کے حوالے سے دیکھیں گے۔ نہ صرف دیکھیں گے بلکہ صداقت کے نئے رخوں کو ضرورتِ زمانے کے مطابق سامنے بھی لائیں گے۔ جب زمانہ کسی اور طرف پھرے گا تو ابدی اصولوں میں اور نئے معنی نظر آنے لگیں گے۔ اسی کا نام اجتہاد ہے۔ یقیناً یہ باتیں انتہائی اہم ہیں۔

اقبال کی فکر کا کمال یہی ہے کہ آپ اس سے اختلاف کر سکتے ہیں، اس پر سطحیت کا الزام کبھی نہیں لگا سکتے۔ اقبال نے ''اجتہاد'' کی بحث میں جس مسئلے کو اٹھایا عہدِ جدید میں اس کی حقیقت اتنی بنیادی ہے کہ ہم اسے عہدِ قدیم اور عہدِ جدید کے درمیان ایک حدِ فاصل قرار دے سکتے ہیں۔ عہدِ قدیم کا زیادہ زور سکون، ثبات اور دوامیت پر تھا جب کہ عہدِ جدید کا سارا زور حرکت، تغیر اور زمانیت پر ہے اس لیے جو سوال اقبال نے اٹھایا اس کا اٹھنا اس عہد میں لازمی تھا۔

اقبال نے اجتہاد کے ضمن میں جو کچھ کہا ہے مجھے اس سے اتفاق نہیں ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے ختمِ نبوت کے عقیدے کی جو تشریح کی ہے وہ تو مجھے خطرناک حد تک گمراہ کن نظر آتی ہے۔ مگر میں اقبال کی اس اہمیت کو تسلیم کرتا ہوں کہ اگر وہ اس سوال کو نہ اٹھاتے تو ایک بہت ضروری مسئلے پر غور و فکر کے دروازے نہ کھلتے۔ اصل میں اقبال کی حقیقی اہمیت یہی ہے۔ وہ ہمارے ان لوگوں میں ہیں جو فکر کے بند دروازوں کو کھولتے ہیں۔ اقبال کی پوری زندگی افکار و مسائل سے الجھتے اور ان دروازوں پر دستک دیتے گزری جو صدیوں سے بند تھے۔ اس لیے میرے نزدیک ان کی اصل حیثیت ایک ''متلاشی حق'' کی تھی۔ میرا خیال ہے کہ ہم نے اقبال کی اس حیثیت کو فراموش کر کے ان کے افکار و خیالات کو ایک ایسی حیثیت دے دی ہے جو کسی طرح بھی مفید نہیں ہے۔

اقبال کے نتائجِ فکری ہمارے لیے اتنے اہم نہیں جتنا ان کا منہاجِ فکر ہے۔ اقبال کی فکر کو فارمولوں میں ڈھالنے سے پہلے ہمیں ہمیشہ چند باتیں یاد رکھنی چاہییں۔ پہلی بات یہ ہے کہ اقبال کی فکر کوئی بنی بنائی چیز نہیں ہے۔ وہ ان کی پوری زندگی میں بنتی رہی ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اس میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور بعض اوقات ان کے ایک دور کے نتائجِ فکر دوسرے دور کے نتائجِ فکر

سے بالکل مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ کسی ایک متحد اور سالم کلچر کی پیداوار نہیں تھے بلکہ ایک ایسے کلچر کی پیداوار تھے جو اندر سے دولخت ہوگیا تھا۔ وہ ایک ایسے زمانے میں پیدا ہوئے جب مغربی کلچر ہمارے کلچر میں داخل ہوگیا تھا اور اپنے اثرات ہمارے اوپر ڈال رہا تھا۔ خود اقبال کی پرورش بھی دونوں کلچروں کے درمیان ہوئی اور اس کی وجہ سے ان کے قلب و ذہن میں ایک ایسی کش مکش پیدا ہوئی جس سے وہ ساری زندگی نجات نہیں پا سکے۔ یہ کش مکش فکرِ اقبال میں اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ اسے پوری طرح سمجھے بغیر ہم ان کے بارے میں کوئی وقیع بات نہیں کہہ سکتے۔ خود اقبال نے اس کش مکش کو

مری دانش ہے افرنگی، مرا ایماں ہے زُنّاری

کہہ کر واضح کیا ہے۔

تیسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار کا بیشتر حصہ شاعری میں ہے جس میں ضروریاتِ شعری اور رمز و ایما کی اتنی باتیں شامل ہوگئی ہیں کہ ان سے ایک کلّی اور جامع فلسفہ مرتب کرنا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ پھر ایک اور مصیبت یہ ہے کہ انھوں نے نثر میں اپنے جن خیالات کا ذکر کیا ہے وہ اکثر ان کے شاعرانہ خیالات سے متصادم ہیں اور قیاسی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے مثلاً خطبات میں بعض ایسے مؤقف اختیار کیے ہیں جو ان کی شاعری سے صریحاً تضاد کی نسبت رکھتے ہیں۔

چوتھی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنی فکر کی عمارت جن لوگوں کے اثر سے اٹھائی ہے وہ ان سے پورا اتفاق نہیں رکھتے۔ وہ انھیں جزوی طور پر قبول کرتے ہیں اور ان کے ایک حصے کو درست مان کر اسے استعمال کر لیتے ہیں اور دوسرے حصے کو رد کر دیتے ہیں۔

آخری اور اہم بات یہ ہے کہ اقبال کی فکر مقصدی ہے۔ یعنی وہ مسائل کو ہمیشہ اس طرح بیان کرتے ہیں جس طرح ان کے مقرر کردہ مقصد کے حصول میں مفید ثابت ہوں۔ اقبال کی فکر پر گفتگو کرتے ہوئے ہمیں ان باتوں کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے تاکہ ہم ان کی باتوں کو صحیح طور پر سمجھ سکیں اور ان کے ساتھ پورا انصاف کر سکیں۔

مسئلہ زیرِ بحث میں ہمارے سامنے اہم سوال یہ ہے کہ مذہب اور کلچر میں کیا فرق ہے اور دین کے اصولوں اور قدروں میں نئے نئے معنی نظر آنے کا کیا مطلب ہے؟ مثلاً عقیدۂ توحید، عقیدۂ رسالت اور عقیدۂ آخرت میں کیا نئے معنی نظر آتے ہیں یا کیا نئے معنی نظر آ سکتے ہیں؟ یہی سوال عبادات کا ہے۔ کیا زندگی کے تغیر کے حوالے سے ہم یہ مان لیں کہ اخلاقی قدریں بھی بدل سکتی ہیں؟ اصل میں سارا الجھاؤ اجتہاد کے تصور میں ہے۔ اجتہاد کے معنی یہ نہیں ہیں کہ دین یا اصولِ دین میں

زمانے کے تغیر کے مطابق تبدیلیاں کی جائیں کیوں کہ اجتہاد اصولوں میں تو ہوتا ہی نہیں، صرف جزئیات میں ہوتا ہے۔ اجتہاد کے معنی یہ ہیں کہ ایک عمومی اصول کو ایک خاص صورتِ حال میں منطبق کیا جائے اور جہاں کوئی واضح رہنمائی یا حکم موجود نہیں ہے وہاں دینی بصیرت کی روشنی میں خیر اور صلاح کے اصولوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اپنی عقل سے کام لے کر مسئلے کو حل کیا جائے۔

اجتہاد کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ زمانے یا زندگی کے تغیر کے حوالے سے دین کے اصولوں یا قدروں کو تبدیل کیا جائے یا ان میں نئے معنی ڈالے جائیں۔ اقبال کے ساتھ مشکل یہ تھی کہ وہ زندگی کی حرکت اور تغیر کو اتنی مثبت چیز سمجھتے تھے کہ اس کے تصور کے ساتھ ہی ان پر گویا ایک سرشاری کی کیفیت طاری ہوجاتی تھی۔ اس کیفیت میں انھوں نے اس بات پر کبھی غور نہیں کیا کہ زندگی میں حرکت کے مقابلے پر سکون، زمانیت کے مقابلے پر غیر زمانیت اور تغیر کے مقابلے پر ثبات کا کیا مقام ہے اور حرکت اور سکون کے متضاد اصول کس طرح بہ یک وقت اپنے اپنے مقام پر کیا کام کرتے ہیں؟ ہمیں ان چیزوں کو اب واضح طور پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ میں اپنے کئی مضامین میں اقبال کی طرح ان مسائل پر روشنی ڈال چکا ہوں۔ ان کے دہرانے کا یہ موقع نہیں ہے لیکن ماننے کی صاف اور سادہ بات یہ ہے کہ زندگی اگر صرف حرکت ہی حرکت ہے تو پھر بہتر صورت یہ ہوگی کہ اسے کسی دائمی اصول کے تحت رکھنے کی کوشش ہی نہ کی جائے اور اختیاریت کے طریقے کو اختیار کرتے ہوئے ہر زمانے میں ایک نیا اصول بنالیا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ایک قائم اور دائم دین کے بجائے یا تو ہر زمانے میں ایک نیا دین آئے یا پھر دین کی ایک سرے سے ضرورت ہی باقی نہ رہے اور عقلِ انسانی کو اپنے فیصلوں میں آزاد چھوڑ دیا جائے۔

دوسرا اہم مضمون ڈاکٹر وزیر آغا کا ہے۔ ڈاکٹر جالبی نے یہ تصور پیش کیا تھا کہ ہر کلچر کی ایک مابعد الطبیعیات ہوتی ہے جیسی مابعد الطبیعیات ہوتی ہے ویسا ہی کلچر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال اس کے برعکس ہے۔ وہ مابعد الطبیعیات کے بجائے زمین یا مرز بوم کی بات کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک کلچر کو اس کی مابعد الطبیعیات کی حیثیت کو جو چیز متعین کرتی ہے وہ، وہ زمین ہے جس میں وہ پیدا ہوتا ہے۔

ان کا کہنا ہے کہ مجوسی کلچر کا علاقہ ایران، شام، فلسطین اور جزیرہ نما عرب سے لے کر مصر تک پھیلا ہوا تھا۔ اسلامی کلچر نے مجوسی کلچر کی بعض رسوم اور ظواہر کو تو مسترد کیا مگر اس کی ذہنی اور فکری جہات سے قطع تعلق نہ کیا۔ وجہ یہ ہے کہ مجوسی روح اپنے مرز بوم کا ثمر تھا اور یہی مرز بوم اسلامی کلچر کو بھی ورثے میں ملا تھا۔ اپنے اس نقطۂ نظر کی تشریح یہاں تک کرتے ہیں کہ دین کے بنیادی تصورات یعنی ماورائیت اور آسمانیت کا بھی زمین کے حوالے سے بیان کرنے لگتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ مجوسی

کلچر کو جن علاقوں میں فروغ ملا ان میں زیادہ تر صحرا تھا اور صحرا کی صورت یہ ہے کہ اس میں تمام سمتیں ناپید ہو جاتی ہیں اور صحرا میں سفر کرنے والے کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں رہ جاتا کہ وہ اپنے مقام کا تعین آسمان کے حوالے سے کرے۔ اسی لیے مجوسی کلچر میں آسمانی ڈرامے، نیز آسمانی مظاہر کو اس قدر اہمیت ملی۔ اونٹ، کھجور اور کارواں کی تشریح کرتے ہوئے۔ وہ یہاں تک کہہ جاتے ہیں کہ اس طرح اس کلچر کے تحت قیامت کے تصور کو رواج ملا جو تاریخ کے مستقبل بعید تک توسیع کا اعلامیہ تھا۔ مذاہب اور دینوں کی یہ زمینی تشریح غلط کتنی ہی ہو بہرحال دلچسپ ضرور ہے۔ مسئلہ صرف اتنا ہے کہ کیا ہم مسلمانوں کے تنزیہی تصور اور عرش و کرسی اور جنت و دوزخ اور قیامت کے تصور کو زمین کی پیداوار مان سکتے ہیں؟

(''روایت'' لاہور، شمارہ نمبر ا، مطبوعہ ۱۹۸۳ء)

○

# ادب کا مستقبل

مصنوعی سیاروں کے آسمانی فضاؤں میں پرواز کرتے ہی ہمارے حلقہ ہائے فکر میں بھی ایک عجیب مصنوعی پادر ہوا کاوش کا آغاز ہوگیا ہے۔ ''کردیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے'' چناں چہ یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ کیا یہ نئی دنیا جو سائنس کے نو بہ نو انکشافات اور معاشیات و سیاست کے جدید نظریات سے مل کر تعمیر ہورہی ہے، ادب کی اسی طرح والہ وشیدا رہے گی جیسے آج سے نصف صدی قبل تھی؟ یا یوں سمجھیے کہ اس دنیا کی تشکیل وتعمیر میں ادب کا اتنا ہی اہم حصہ ہوگا جتنا پہلے ہوا کرتا تھا؟ اس اندازِ سوال ہی سے ظاہر ہے کہ اب تہذیب کا مظہر ادب نہیں، سائنس ہے۔ اب اس کا کردار کچھ تفریحی اور کچھ دوسرے علوم کی مصاحبت رہ گیا ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ ہماری محدود جذباتی زندگی کو تسکین دے سکتا ہے۔ کم از کم فی الحال تو اس سے زیادہ کے لیے معذور نظر آتا ہے۔

کیا یہ تمام اندیشے درست ہیں؟ اس کا جواب کسی زبان کا ادب بھی مہیا کرسکتا ہے۔ مثال کے طور پر اپنے ہی ادب کو لے لیجیے۔ امیر خسرو اردو کا پہلا شاعر مانا جاتا ہے۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب برعظیم میں ایک نئی قوم، نئی تہذیب، نئی زندگی کا خمیر گوندھا جارہا تھا، کئی بڑی بڑی سیاسی، معاشی اور تہذیبی قوتیں ایک دوسرے سے متصادم تھیں۔ مسلمان ملک میں نئے نئے آئے تھے اور اپنے ساتھ ایک نیا طرزِ فکر واحساس اور نیا طرزِ زندگی لائے تھے۔ دوسری طرف ہند قدیم اپنی بکھری ہوئی قوتوں کو سمیٹ رہا تھا۔ اور ان دونوں کے تصادم میں ایک نئی رنگارنگ اور ہمہ گیر زندگی کی داغ بیل پڑ رہی تھی۔ اس وقت ادب نے زندگی کی تشکیل وتعمیر میں کیا حصہ لیا؟ امیر خسرو کے یہاں کچھ ایک آدھ غزل ہے، کچھ پہیلیاں ہیں، دو سخنے ہیں، کچھ ٹھمریاں ہیں۔ یہ ہے زندگی کی تشکیل وتعمیر میں

ادب کا حصہ۔

سلطنتِ مغلیہ کے زوال کی ابتدا ہے۔ اورنگ زیب اپنی طوفانی قوتوں کے ساتھ اس سیلاب کو روکنے کی کوشش کر رہا ہے جو سکھوں، مرہٹوں، ایرانیوں، ترکوں، شمالی وجنوبی ہند کے صوبوں اور ریاستوں کی باہمی آویزش کی صورت میں اٹھ رہا ہے۔ اس وقت جعفرزٹلی کی شاعری ہمارے سامنے آتی ہے اس جب ایک طرف عالمگیر کی شمشیرِ خاراشگاف ہے، مرہٹوں کا نیا نظم ونسق، نیا طرزِ جنگ اور ولولۂ انقلاب ہے اور سکھوں کا نیا مذہب ہے جس سے وہ ایک نئی قوم بننے کے لیے کوشاں ہیں۔ ان سب کے مقابلے پر ادب کی حیثیت یہ تھی۔

اور آگے چلیے۔ انگریزوں کے قدم ملک میں جم چکے ہیں۔ بنگال میں پلاسی اور بکسر جیسی فیصلہ کن جنگیں لڑی جا چکی ہیں۔ دکھن میں حیدر علی اور سلطان شہیدؒ ملک کی سیاسی، معاشی اور تہذیبی آزادی کو برقرار رکھنے کے لیے آخری جدوجہد کر چکے ہیں۔ اتنے بڑے انقلاب کے مقابلے پر ہمارا ادب ہے۔ ''اُلٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا۔'' آپ کہیں گے میرؔ، سوداؔ اور دردؔ کی شاعری کی ایک سیاسی تاویل بھی ہوسکتی ہے۔ ممکن ہے میرؔ کی یہ غزل اجتماعی شکست و ریخت ہی کا مرثیہ ہو۔ ممکن ہے یہ درست ہو مگر سوال تو زندگی کی ''تشکیل وتعمیر'' کا ہے۔ اگر مبالغہ آمیزی اور جذباتت سے کام نہ لیا جائے تو بھی یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ مصحفی وانشا کے معرکے، ناسخ وآتش کی چشمکیں، ذوق وغالب کی رقابت سب کچھ اس دور میں ہوا جب ادب سے کئی بڑی قوتیں زندگی کی تشکیل وتعمیر کر رہی تھیں۔ غالب کے خطوط، حالی کا مرثیۂ دہلی اور داغ کا ''شہر آشوب'' اس عہد کی ایک جھلک پیش کردیں، یہ اور بات ہے مگر بڑی زیادتی ہوگی اگر اسے تعمیر یا تشکیل کے خوش نما الفاظ سے تعبیر کیا جائے۔

ہمارے اہلِ فکر نئی دنیا کی تعمیر میں شاعری کی حد تک تو بالکل مایوس ہیں۔ لیکن نثر سے ان کی کچھ توقعات وابستہ ہیں کیوں کہ اس میں منطقی مزاج کے اعتبار سے سنجیدگی پائی جاتی ہے اور سنجیدہ چیزوں کو سمیٹنے کی اہلیت۔ اس پہلو سے بھی مذکورہ بالا ادوار میں کوئی غیر معمولی بات دکھائی نہیں دیتی۔ ''وہ مجلس''، ''نوطرزِ مرصع''، ''باغ و بہار''، ''آرائش محفل''، ''طوطا کہانی''، ''رانی کیتکی کی کہانی'' یہ ہیں اس عہد کی اختراعاتِ فائقہ۔ اور جب انگریزوں کی فتوحات اودھ کی سرحدیں چھو رہی تھیں اس وقت ''فسانہ عجائب'' ہے۔ اس سے قطعِ نظر کم از کم سرشار نے تو باقاعدہ قدیم وجدید کے تصادم کی عکاسی کی ہے۔ اور قدیم کے مقابلے پر جدید کی حمایت میں قلم اٹھایا۔ اس کے ساتھ ساتھ آپ ''اودھ اخبار'' کا ذکر کریں گے۔ ادھر سرسید احمد خاں، منشی ذکاء اللہ اور ڈپٹی نذیر احمد خاں بھی ہیں۔ مگر کیا ان سب مشاہیرِ ادب کی ساری زندگی کا سرمایہ بھی (کیا الگ اور کیا بہ حیثیتِ مجموعی) زندگی کی تعمیر وتشکیل

میں اتنی اہمیت رکھتا ہے کہ اسے انگریزوں کے لائے ہوئے مشینی نظام، ان کی صنعت وحرفت اور ان کے ہمہ گیر اثرات، ان کے نئے طرزِ حکومت اور نئی سیاست کے دور رس نتائج کے مقابلے پر پیش کیا جا سکے؟ اگر ہم اس کا جواب اثبات میں دیں تو یہ ہماری خوش فہمی ہوگی۔ کیوں کہ ہمارا موجودہ احساسِ شکست دراصل اس خوش فہمی کا نتیجہ ہے۔ ہم نے ادب سے لامحدود توقعات وابستہ کیں اور ہر اس تصور کو ادب سے وابستہ کر دیا جس میں ہمیں تھوڑی بہت عظمت نظر آئی۔ اس کے دو نتیجے ہمارے سامنے ہیں۔ ایک تو یہ کہ بہت سے لوگ ادب کی عظمت کے اس فرضی معیار کو سامنے رکھ کر ادب کی اہمیت سے قطعی طور پر منکر ہو گئے اور انھیں ماضی کا ادب صرف خرافات نظر آنے لگا۔ اور دوسرا ماضی کے ادب کے بارے میں ایک خوش فہمانہ تصور اور مستقبل کے ادب سے مایوسی۔ ادب کے بارے میں یہ دونوں نظریے زہرِ ہلاہل سے کم نہیں۔ پہلے نظریے کا نتیجہ آپ موجودہ ادب کی سطحیت، بے تہی، بے رنگی اور پستی کی صورت میں دیکھ رہے ہیں۔ دوسرے نظریے کو ذرا عام ہونے دیجیے، پھر دیکھیے گا کہ ادب کہاں جاتا ہے۔ سائنس کے نو بہ نو انکشافات اور معاشیات و سیاست کے جدید نظریات کی فتح کے احساس سے داب کھا کر ادیب جب قلم اٹھائے گا تو تخلیق کیا خاک کرے گا؟ تخلیق کا تو جذبہ ہی کم بخت ایسی چیز ہے کہ یا تو وہ اپنے آگے کسی کو گردانتا ہی نہیں اور اگر کبھی مار کھا جائے تو ساری زندگی کے لیے ناکارہ کر دیتا ہے۔ ادب کو زندہ رہنا ہے تو ادیب کو انشا والا رویہ اختیار کرنے پڑے گا:

اک طفلِ دبستاں ہے فلاطوں مرے آگے

سائنس نے اگر زندگی کی تشکیل وتعمیر کے عظیم کام انجام دیے ہیں تو چشم ما روشن دلِ ما شاد۔ مگر ادب کا ان سے الگ ایک کام ہے اور اس کی عظمت منوانے کے لیے یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ ہم ہر قسم کے الم غلم تصورات ادب سے وابستہ کر دیں بلکہ ہمیں اس کی عظمت کا سچا اور حقیقی احساس اس وقت ہو سکے گا جب ہم تمام انسانی اور تہذیبی عوامل میں ادب کے مقام کا تعین صحت کے ساتھ کر سکیں۔ افسوس ہے کہ پچھلے دو سو برس میں ادب کے متعلق خوش فہمیاں اور غلط فہمیاں زیادہ پھیلائی گئی ہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ بد قسمتی یہ کہ ادیب تنقید نگاروں کی انگلی پکڑ کر چلنے لگے۔ ادیبوں کا معاملہ تو بس کچھ نہ کچھ پیدا کرنے کا ہے۔ خواہ اس کے لیے انھیں کتنا ہی درد و کرب کیوں نہ سہنا پڑے۔

اب دوسرے مفروضے کی طرف آیئے کہ نصف صدی پہلے دنیا ادب کی دل دادہ وشیدا تھی۔ تمام ممالک کا دعویٰ ہے کہ ادبی کتابوں کی اشاعت اور پڑھنے والوں کی تعداد میں عہدِ قدیم کا کوئی دور اس زمانے کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ کیا یہ صحیح نہیں ہے کہ گزشتہ نصف صدی کے اندر اندر ہمارے ہاں پڑھنے والوں کی تعداد اور تناسب میں بہت بڑا اضافہ ہوا ہے؟ ظاہر ہے کہ ادب پڑھنے والوں کا

تناسب بھی اسی حساب سے بڑھا ہوگا۔ اور یہ صرف قیاس ہی نہیں ان گنت ادبی رسالے اور ادب کی جملہ اصناف پر چھپنے والی بے شمار کتابیں تناسب کے اسی اضافے کی شاہد ہیں۔

سائنس اور جدید نظریاتِ سیاست کے معتقد یقین رکھتے ہیں کہ انسان کی جمالیاتی حس اب تعمیر کی طرف رجوع ہوگی۔ اس نے اسکائی اسکریپر، زمین دوز ریلوے، حسین پارک، بڑے بڑے بند اور شان دار سڑکیں بنانی شروع کردیں۔ انسانی شعور کی ساری شعریت ایک نئی دنیا کی تعمیر و تشکیل میں منتقل ہوگئی۔ مگر کیا اربابِ فکر و نظر کی رائے میں یہ ترقیِ معکوس نہیں؟ سائنس اور اس کی ایجادات نے انسانی آلام کو گھٹانے کے بجائے کچھ اور بڑھا دیا ہے۔ ایٹم کی تعمیری قوت سے جو کام لیا جائے گا وہ تو ابھی مستقبل کی چیز ہے لیکن ایٹمی قوت کی تباہ کاری کا تجربہ ہم ابھی حال میں کرچکے ہیں۔ اور تجربے کی تلخیوں آئندہ خیالات سے رفع نہیں ہوسکتی۔

اب سے کچھ عرصہ پہلے اقبال نے جب ''ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا، اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا'' والی نظم کہی تھی، اس وقت زندگی کے ارتقا کے تمام مبلغوں نے ایک زبان ہوکر اس خیال کو رجعت پسندی کا مظہر قرار دیا تھا مگر کوئی ہے جو روزمرہ زندگی کے سنگین اور تلخ حقائق سے لے کر بڑے بڑے تاریخی واقعات تک کی صداقت کو جھٹلا سکے، جو اس خیال کی تائید میں پیش کیے جاسکتے ہیں؟ پھر بھی جب ہم زندگی کے ارتقا کا نام لیتے ہیں تو روشن امکانات کی ایک کائنات چہرے سے نقاب الٹ کر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ بے شک اگر آسمان پر اڑنے والے آدمی کو زمین پر بھی سیدھے سبھاؤ سے چلنا آجائے تو اس دنیا کے جنت بن جانے میں کوئی شبہ نہیں۔ آج فطرت کی منہ زور قوتوں کی باگ ہمارے ہاتھوں میں ہے، زمین اپنے پوشیدہ خزانے اگل رہی ہے اور تہ بہ تہ سمندروں اور پیچ در پیچ فضاؤں کے سربستہ راز ہمارے سامنے کھل رہے ہیں۔ ہم جب زندگی کو ترقی پذیر کہتے ہیں تو ان روشن امکانات کو سامنے رکھ کر۔ پھر ادب سے مایوسی کیوں؟ ممکن ہے ادب کا معیار پہلے سے گر گیا ہو، ممکن ہے ذہنی کاہلی اور سہولت پسندی نے ادب کو سطحی بنا دیا ہو، لیکن سوال تو روشن امکانات کا ہے۔ طبعیات، حیاتیات، نفسیات، سیاسیات، معاشیات وغیرہ علوم سے لے کر روزمرہ زندگی کے ہمہ گیر تجربات تک ایک زبردست مواد کسی ایسے ادیب کے قلم کا منتظر ہے جو اس دور کو خارجی حقیقت سے داخلی حقیقت میں بدل دے، جو اس عہد کو اس کی حقیقی معنویت سے روشناس کرادے اور پھر اس عہد کو اصولوں، کلیوں اور واقعات کو بے رنگ کھتونی کی صورت میں نہیں بلکہ جیتی جاگتی، متحرک تصویروں میں منتقل کرکے عام انسانی شعور اور ادراک کے حوالے کردے تاکہ ہم اس کی مدد سے اپنے عہد کی انفرادیت کو سمجھ سکیں اور عہدِ قدیم کی پرعظمت تہذیبوں اور تمدنوں کے مقابلے میں رکھ کر اس کی اہمیت اور عظمت کو متعین کرسکیں۔

سائنس کے تجربات بجائے خود کوئی معنویت نہیں رکھتے۔ ان میں معنویت پیدا کرنے کے لیے سائنس داں کے معمل سے نکل کر زندگی کے معمل میں آنا پڑتا ہے۔ ایٹمی قوت کی دریافت اگر سائنس کا معجزہ ہے تو اس سے زبردست معجزہ وہ ہوگا جب انسان اس قوت کو انسانی فلاح و بہبود کے لیے استعمال کرنا سیکھ جائے گا۔ بات جب تک آلات تک رہتی ہے سائنس کی برتری کو تسلیم نہ کرنا جہالت ہے۔ لیکن گفتگو جب آلات سے گزر کر آلات کو استعمال کرنے والے انسانوں تک پہنچ جائے تو اس وقت سائنس صرف دور کی تماشائی ہے۔ سائنس نے ٹریکٹر اور زراعت کے جدید ترین آلات ایجاد کیے جن سے بنجر زمینوں کو ہرے بھرے کھیتوں میں بدل دیا گیا۔ غلے کی پیداوار تمام دنیا کی غذائی ضروریات کو نہ صرف پورا کرنے کے قابل ہوگئی بلکہ بڑھ گئی۔ سائنس نے طب اور جراحی میں وہ حیرت انگیز معجزات دکھائے جن کے آگے ''دمِ عیسیٰ'' ایک قصہ کہانی ہے۔ سائنس ''قم باذنی اللہ'' کی جگہ ''قم باذنی'' کہہ کر مردوں کو جلانے کے قابل ہوگئی اور ضروریاتِ زندگی کی ہزاروں چیزیں ہیں، لباس سے کفن تک، گھر کے برتن چولھے سے لے کر ہوائی جہاز کے انجن تک، جنھیں سائنس نے اس تعداد میں پیدا کیا کہ وہ انسان کے عام استعمال میں آئیں تو زمین پر جنت کا نقشہ نظر آئے۔ اور اولادِ آدم کی تیرہ شبی چمکتے دمکتے دن میں بدل جائے۔ مگر کیا سائنس کی ان سب فتوحات کے باوجود دنیا کی تین چوتھائی مخلوق اسی طرح بھوکی اور ننگی نہیں ہے —— پھر سائنس کی فتوحات کا کیا حاصل؟

زندگی کی تشکیل و تعمیر میں ادب نے اس طرح کبھی حصہ نہیں لیا جس طرح سائنس کے نو بہ نو انکشافات اور معاشیات و سیاست کے جدید نظریات لیتے ہیں۔ اگر اربابِ فکر و نظر ادب سے یہی توقع رکھتے تھے اور اس نے یہ توقع پوری نہیں کی تو اس کا ماحصل ایک احساسِ شکست کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے؟ اس نظریے کی تعمیر ہی میں اس کی خرابی کی صورت مضمر ہے۔ اس کا ماحصل ادب کے متعلق ایک غیر متوازن رویے کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ ادب کے سر پر بوعلی سینا کی پگڑی پہنائی جائے اور پھر قلم کی ایک جنبش سے ادب کی پگڑی اچھال دی جائے۔ تا کہ یہ نئی دنیا میں برہنہ پا اور برہنہ سر گلی کوچوں میں ٹانک ٹوئیاں مارتا پھرے۔ تاریخ کے کسی دور میں بھی ادب نے پگڑی پہننے سے کوئی شوق نہیں رکھا۔ ادب کو تو ازل سے اپنی برہنہ پائی اور برہنگی پر ہی فخر رہا ہے۔ اس نے کبھی دنیا کو بدلنے کا دعویٰ نہیں کیا، دنیا کو جنت بنانے کے خواب نہیں دکھائے۔ وہ کبھی مسندِ درس پر نہیں بیٹھا، کبھی انسانیت کے نام نہاد، خود ساختہ خادموں کے روپ میں ہمارے سامنے نہیں آیا۔ اربابِ سائنس و فلسفہ، اربابِ معاشیات و سیاست سب سے الگ تھلگ، بھیڑ بھڑکے سے دور، شوقِ امارت اور دعوائے قیادت سے نفور وہ اپنے گوشۂ تنہائی میں اپنے دل کی دھڑکنوں کو سنتا رہا کیوں کہ اس کا دل کائنات کے دل کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ تھا۔ اس نے معمل میں بیٹھ کر اضطراب سے

اجرامِ فلکی کا مشاہدہ نہیں کیا، لیکن انسان خود کتنی بڑی کائنات ہے، اس کا جتنا زندہ اور جیتا جاگتا شعور ادب اور ادیبوں کو رہا ہے، اور کون ہے جو اس کا دعویٰ کر سکے؟ ادب کو مستقبل میں بھی یہی کام انجام دینا ہے، اسے قیادت اور رہنمائی کی دستار پہنانا ضروری نہیں، وہ برہنہ پا اور برہنہ سر پھر کر بھی یہ کام انجام دے سکتا ہے۔

بعض کا خیال ہے کہ انسان نے جب تک آگاہی حاصل نہیں کی تھی اس وقت تک ادب انسان کو آگاہی کا دھوکا سا دیتا رہا اور اس دھوکے میں آ کر لوگ ادب کی باتیں کان دھر کر سنتے رہے لیکن طبیعیات، حیاتیات، نفسیات، معاشیات اور سیاسیات وغیرہ علوم کی تحقیق سے جب زندگی کے رازہائے سربستہ کھل گئے تو ادب کا طریقۂ کار بڑی حد تک غیر مؤثر اور بچکانہ معلوم ہونے لگا۔ بہ الفاظِ دیگر زندگی کی تشریح، تفسیر، تعبیر، ترجمانی، تنقید اور اس قسم کی جتنی چیزیں ادب کرتا آیا تھا اب دوسرے علوم وفنون یہی کام زیادہ باوثوق اور مکمل طور پر کرنے لگے ہیں۔ دنیا کو خوب صورت اور آرام دہ بنانا، انسان کو مادی اشیا سے لطف اندوز کرانا، جذبات اور فکر کو نئے راستوں پر لگانا اب ادب اور شعر کے بس کا نہیں رہا۔ لہٰذا ادب اب زندگی کے ان حقائق وغوامض کو پیش کر کے اپنا اور دوسروں کا وقت برباد کرے گا۔ اس کے لیے دوسری کتابیں موجود ہیں۔ اب اس کا کچھ تفریحی اور کچھ دوسرے علوم کی مصاحبت کا کردار رہ گیا ہے۔

کیا یہ صحیح ہے کہ ادب کی اہمیت صرف اس وجہ سے تھی کہ وہ آگاہی کا دھوکا دیتا تھا اور اب اس کا مستقبل اس لیے تاریک ہے کہ آگاہی بخشنے کا کام دوسرے علوم زیادہ باوثوق اور مکمل طور پر کرنے لگے ہیں اور ادب کے عقلی گدے غیر معتبر اور اس کا طریقِ کار بچکانہ معلوم ہونے لگا ہے؟ یہ ایک پرانے خیال کی بازگشت ہے۔ حالی نے اپنے مقدمے میں اس کو تفصیلاً بیان کیا ہے اور اس پر تنقید بھی کی ہے۔ وہ کہتے ہیں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شعر کی ترقی صرف غیر متمدن قوموں میں ہوتی ہے۔ ان کا حال ''میجک لینٹرن'' جیسا ہے۔ جس کی تصویریں رات کے اندھیرے میں چمکتی ہیں اور دن کے اجالے میں معدوم ہو جاتی ہیں۔ عقل اور علوم کی ترقی کے ساتھ لازم ہے کہ شاعری کا جادو بھی جھوٹا پڑ جائے۔ ادب کے زوال کو انسانی شعور اور آگاہی کا نتیجہ قرار دینے کے سلسلے میں دو چار باتوں کی وضاحت لازم ہے:

(۱)۔ آگاہی اور شعور کا دور کب سے شروع ہوا؟
(۲)۔ آگاہی و شعور کی کوئی تاریخ ہے یا نہیں؟
(۳)۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی ادبی و شعری تخلیقات کس مرتبے کی ہیں؟
(۴)۔ کیا ادب کی زندگی کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ بیس سال کے بعد کسی شیکسپیئر، حافظ یا غالب کو

پیدا کرتا رہے؟

ان سوالات کا جواب نہ دینے سے خیالات میں بری طرح پراگندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر ہم انیسویں، بیسویں صدی کے بیشتر مشاہیر ادب کا تذکرہ بھی کریں اور ادب کے زوال پذیر ہونے کا دعویٰ بھی تو صریح تضاد بیانی ہوگی اور اگر شکایت صرف اتنی ہو کہ ادب نے گزشتہ گیارہ سال میں ایک بھی بڑا نام اور بڑی شخصیت نہیں پیدا کی، تو معاملے کی نوعیت بالکل مختلف ہو جائے گی۔ اگر بات صرف دس گیارہ سال ہی کی ہے تو بڑے نام اور شخصیتیں نبولیاں تو نہیں ہوتیں کہ ہر فصل پر گئے اور ٹوکری بھر کر بٹور لائے۔ ادب کی تاریخ کئی ہزار برس پرانی ہے۔ ادب کو بھی چھوڑیے۔ انسانیت کی تاریخ دیکھیے۔

جس قسم کے ذہنی عدم توازن میں ہمارے ترقی پسند دوست مبتلا ہیں، اس کا اثر فکر کے کسی ایک گوشے پر نہیں، پوری فکری زندگی پر پڑتا ہے۔ ان کا استدلال ہے کہ نیا فکری انقلاب بیسویں صدی کے تقریباً نصف تک ادب کے لیے بڑا دل کش اور باعث فیضان تھا لیکن تقریباً نصف کے بعد اس کا اثر بالکل بدل گیا ہے۔ اس مدت میں وہ ادب کے لیے سایۂ ہما ثابت ہوا۔ مگر تقریباً نصف کے بعد یہی سایۂ بوم بن گیا۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس لیے کہ ''جب جاگیرداری سے سرمایہ داری میں تبدیلی کا زمانہ ختم ہو گیا اور تصادم کی اولیں لذت مٹ گئی یا کم ہونے لگی اور حالات ایک ڈھرے پر آنے لگے تو ادب کا قدم سست پڑنے لگا۔'' اور پھر یہی لوگ اس کی توجیہ یوں بھی کرتے ہیں کہ ''آواز کی رفتار سائنس کی تیز رفتاری کے سامنے بیل گاڑی کی رفتار بن گئی۔ راڈر نے دور کی چیز کو پاس کی چیز اور پنہاں کو عیاں بنا دیا۔ یہ عظیم اور حیرت ناک تغیر اتنے وسیع پیمانے پر ہوا کہ ادب اسے انگیز نہیں کر پایا، وہ سراسیمہ ہو گیا۔'' سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان متضاد باتوں میں سے کس کو صحیح تسلیم کیا جائے؟

ادب کے مستقبل سے مایوسی کے اسباب و وجوہ پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بھی کہا گیا ہے کہ ادب غریب تو معاشرے کو ذہن دیتا یا دیا کرتا تھا۔ یہ بھی ایک غلط مفروضہ ہے۔ یہ اس لیے کہا جاتا ہے کہ بعد میں یہ دکھایا جائے کہ اب معاشرے کو ذہن دینے کا کام سائنس اور دوسرے علوم نے اپنے ہاتھ میں لے لیا ہے۔

فلسفے اور سائنس کی تجریدی سطح کے علاوہ ذہنی عمل کی ایک اور سطح بھی ہے۔ جس پر انسانی ذہن اپنے محسوساتی اور جذباتی تجربوں کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے، ان کی لذت یا کرب کو سمجھتا ہے، ان کے خیر یا شر ہونے پر محاکمہ کرتا ہے۔ زندگی کے غم و نشاط، درد و داغ، سوز و ساز کا ادراک کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں ذاتی زندگی کے تجربوں کو پوری انسانیت کے بالمقابل رکھ کر ان پر غور کرنا، ان کی قدر و قیمت پرکھنا، ان کی معنویت کو دریافت کرنا اور پھر اس کے ذریعے ایک بھرپور زندگی کی

صورت گری کرنا، یہ سب کام اسی ذہنی عمل کے ذریعے انجام دیے جاتے ہیں اور اس عمل کا نتیجہ ہے ادب۔ انسانی ذہن کا یہ عمل اہم ہے یا غیر اہم، آپ اس کے نتیجے کو سائنس یا فلسفے سے چھوٹا قرار دیتے ہیں یا بڑا، یا برابر کا، اس کا فیصلہ آپ کریں۔ مذکورہ بالا بیان میں سائنس اور فلسفے کو ادب میں شمار نہیں کیا گیا۔ پھر اس میں ذہن جیسے وسیع المفہوم لفظ کا محل ہی کیا ہے؟ ادب کے متعلق متعصبانہ نظریہ رکھنے والوں کا مدعا یہ ہے کہ ادب کا کام سائنس نے سنبھال لیا ہے۔ لہٰذا کبھی ادب کو زندگی کی تشکیل کا ذمہ دار ٹھہرایا جاتا ہے، کبھی انسان کو آگاہی کا شرف عطا کیا جاتا ہے۔ معاشرے کو ''ذہن'' دینے کا خیال اسی لیے ظاہر کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ استدلال کس حد تک منطقی، حکیمانہ یا منصفانہ ہے۔ صحیح نتائج تک پہنچنے کے لیے ہمیں کہیں زیادہ وسیع النظری کی ضرورت ہے جس کے لیے پھر ایک ادیب کا وجود ناگزیر ہے۔

(''ماہِ نو'' کراچی، جولائی ۵۸ء)

○

# تلاشِ منزل

مصنوعی سیاروں کے آسمانی فضاؤں میں پرواز کرتے ہی ہمارے حلقہ ہائے فکر میں بھی ایک عجیب مصنوعی پادر ہوا کاوش کا آغاز ہوگیا ہے۔ ''کردیا کافران اصنام خیالی نے مجھے'' چناں چہ یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ کیا یہ نئی دنیا جو سائنس کے نو بہ نو انکشافات اور معاشیات و سیاست کے جدید نظریات سے مل کر تعمیر ہورہی ہے، ادب کی اسی طرح والہ وشیدا رہے گی جیسے آج سے نصف صدی قبل تھی؟ یا یوں کہیے کہ اس دنیا کی تشکیل و تعمیر میں ادب کا اتنا ہی اہم حصہ ہوگا جتنا پہلے ہوا کرتا تھا؟ اس انداز سوال ہی سے ظاہر ہے کہ اب تہذیب کا مظہر ادب نہیں، سائنس ہے۔ اب اس کا کردار کچھ تفریحی اور کچھ دوسرے علوم کی مصاحبت رہ گیا ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ ہماری محدود جذباتی زندگی کو تسکین دے سکتا ہے۔ کم از کم فی الحال تو اس سے زیادہ کے لیے معذور نظر آتا ہے۔

کیا یہ تمام اندیشے درست ہیں؟ اس کا جواب کسی زبان کا ادب بھی مہیا کرسکتا ہے۔ مثال کے طور پر اپنے ہی ادب کو لے لیجیے۔ امیر خسرو اردو کا پہلا شاعر مانا جاتا ہے۔ یہ اس زمانے کی بات ہے جب برعظیم میں ایک نئی قوم، نئی تہذیب، نئی زندگی کا خمیر گوندھا جارہا تھا، کئی بڑی بڑی سیاسی، معاشی اور تہذیبی قوتیں ایک دوسرے سے متصادم تھیں۔ مسلمان ملک میں نئے نئے آئے تھے اور اپنے ساتھ ایک نیا طرز فکر و احساس اور نیا طرز زندگی لائے تھے۔ دوسری طرف ہند قدیم اپنی بکھری ہوئی قوتوں کو سمیٹ رہا تھا۔ اور ان دونوں کے تصادم میں ایک نئی رنگا رنگ اور ہمہ گیر زندگی کی داغ بیل پڑ رہی تھی۔ اس وقت ادب نے زندگی کی تشکیل و تعمیر میں کیا حصہ لیا؟ امیر خسرو کے یہاں کچھ ایک آدھ غزل ہے، کچھ پہیلیاں ہیں، دو سخنے ہیں، کچھ ٹھمریاں ہیں۔ یہ ہے زندگی کی تشکیل و تعمیر میں

ادب کا حصہ۔

سلطنتِ مغلیہ کے زوال کی ابتدا ہے۔ اورنگ زیب اپنی طوفانی قوتوں کے ساتھ اس سیلاب کو روکنے کی کوشش کر رہا ہے جو سکھوں، مرہٹوں، ایرانیوں، ترکوں، شمالی و جنوبی ہند کے صوبوں اور ریاستوں کی باہمی آویزش کی صورت میں اٹھ رہا ہے۔ اس وقت جعفرزٹلی کی شاعری ہمارے سامنے آتی ہے اس جب ایک طرف عالمگیر کی شمشیرِ خاراشگاف ہے، مرہٹوں کا نیا نظم ونسق، نیا طرزِ جنگ اور ولولۂ انقلاب ہے اور سکھوں کا نیا مذہب ہے جس سے وہ ایک نئی قوم بننے کے لیے کوشاں ہیں۔ ان سب کے مقابلے پر ادب کی حیثیت یہ تھی۔

اور آگے چلیے۔ انگریزوں کے قدم ملک میں جم چکے ہیں۔ بنگال میں پلاسی اور بکسر جیسی فیصلہ کن جنگیں لڑی جا چکی ہیں۔ دکھن میں حیدرعلی اور سلطان شہیدؒ ملک کی سیاسی، معاشی اور تہذیبی آزادی کو برقرار رکھنے کے لیے آخری جدوجہد کر چکے ہیں۔ اتنے بڑے انقلاب کے مقابلے پر ہمارا ادب ہے۔ ''اُلٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا۔'' آپ کہیں گے میرؔ، سوداؔ اور دردؔ کی شاعری کی ایک سیاسی تاویل بھی ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے میرؔ کی یہ غزل اجتماعی شکست و دریخت ہی کا مرثیہ ہو۔ ممکن ہے یہ درست ہو مگر سوال تو زندگی کی ''تشکیل وتعمیر'' کا ہے۔ اگر مبالغہ آمیزی اور جذباتیت سے کام نہ لیا جائے تو بھی یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ مصحفی و انشا کے معرکے، ناسخ و آتش کی چشمکیں، ذوق و غالب کی رقابت سب کچھ اس دور میں ہوا جب ادب سے کئی بڑی قوتیں زندگی کی تشکیل وتعمیر کر رہی تھیں۔ غالب کے خطوط، حالی کا مرثیۂ دہلی اور داغ کا ''شہرآشوب'' اس عہد کی ایک جھلک پیش کر دیں، یہ اور بات ہے مگر بڑی زیادتی ہوگی اگر اسے تعمیر یا تشکیل کے خوش نما الفاظ سے تعبیر کیا جائے۔

ہمارے اہلِ فکر نئی دنیا کی تعمیر میں شاعری کی حد تک تو بالکل مایوس ہیں۔ لیکن نثر سے ان کی کچھ توقعات وابستہ ہیں کیوں کہ اس میں منطقی مزاج کے اعتبار سے سنجیدگی پائی جاتی ہے اور سنجیدہ چیزوں کو سمیٹنے کی اہلیت۔ اس پہلو سے بھی مذکورہ بالا ادوار میں کوئی غیر معمولی بات دکھائی نہیں دیتی۔ ''وہ مجلس''، ''نوطرزِ مرصع''، ''باغ و بہار''، ''آرائشِ محفل''، ''طوطا کہانی''، ''رانی کیتکی کی کہانی'' یہ ہیں اس عہد کی اختراعاتِ فائقہ۔ اور جب انگریزوں کی فتوحات اودھ کی سرحدیں چھو رہی تھیں اس وقت ''فسانہ عجائب'' ہے۔ اس سے قطعِ نظر کم از کم سرشار نے تو باقاعدہ قدیم و جدید کے تصادم کی عکاسی کی ہے۔ اور قدیم کے مقابلے پر جدید کی حمایت میں قلم اٹھایا۔ اس کے ساتھ ساتھ آپ ''اودھ اخبار'' کا ذکر کریں گے۔ ادھر سرسید احمد خاں، منشی ذکا اللہ اور ڈپٹی نذیر احمد خاں بھی ہیں۔ مگر کیا ان سب مشاہیرِ ادب کی ساری زندگی کا سرمایہ بھی (کیا الگ اور کیا بہ حیثیتِ مجموعی) زندگی کی تعمیر وتشکیل

میں اتنی اہمیت رکھتا ہے کہ اسے انگریزوں کے لائے ہوئے مشینی نظام، ان کی صنعت وحرفت اور ان کے ہمہ گیر اثرات، ان کے نئے طرزِ حکومت اور نئی سیاست کے دور رس نتائج کے مقابلے پر پیش کیا جاسکے؟ اگر ہم اس کا جواب اثبات میں دیں تو یہ ہماری خوش فہمی ہوگی۔ کیوں کہ ہمارا موجودہ احساسِ شکست دراصل اس خوش فہمی کا نتیجہ ہے۔ ہم نے ادب سے لامحدود توقعات وابستہ کیں اور ہر اس تصور کو ادب سے وابستہ کردیا جس میں ہمیں تھوڑی بہت عظمت نظر آئی۔ اس کے دو نتیجے ہمارے سامنے ہیں۔ ایک تو یہ کہ بہت سے لوگ ادب کی عظمت کے اس فرضی معیار کو سامنے رکھ کر ادب کی اہمیت سے قطعی طور پر منکر ہوگئے اور انھیں ماضی کا ادب صرف خرافات نظر آنے لگا۔ اور دوسرا ماضی کے ادب کے بارے میں ایک خوش فہمانہ تصور اور مستقبل کے ادب سے مایوسی۔ ادب کے بارے میں یہ دونوں نظریے زہرِ ہلاہل سے کم نہیں۔ پہلے نظریے کا نتیجہ آپ موجودہ ادب کی سطحیت، بے تہی، بے رنگی اور پستی کی صورت میں دیکھ رہے ہیں۔ دوسرے نظریے کو ذرا عام ہونے دیجیے، پھر دیکھیے گا کہ ادب کہاں جاتا ہے۔ سائنس کے نوبہ نو انکشافات اور معاشیات وسیاست کے جدید نظریات کی فتح کے احساس سے داب کھا کر ادیب جب قلم اٹھائے گا تو تخلیق کیا خاک کرے گا؟ تخلیق کا تو جذبہ ہی کم بخت ایسی چیز ہے کہ یا تو وہ اپنے آگے کسی کو گردانتا ہی نہیں اور اگر کبھی مار کھا جائے تو ساری زندگی کے لیے ناکارہ کردیتا ہے۔ ادب کو زندہ رہنا ہے تو ادیب کو انشا والا رویہ اختیار کرنے پڑے گا:

اک طفلِ دبستاں ہے فلاطوں مرے آگے

سائنس نے اگر زندگی کی تشکیل وتعمیر کے عظیم کام انجام دیے ہیں تو چشمِ ما روشن دلِ ماشاد۔ مگر ادب کا ان سے الگ ایک کام ہے اور اس کی عظمت منوانے کے لیے یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ ہم ہر قسم کے الم غلم تصورات ادب سے وابستہ کردیں بلکہ ہمیں اس کی عظمت کا سچا اور حقیقی احساس اس وقت ہوسکے گا جب ہم تمام انسانی اور تہذیبی عوامل میں ادب کے مقام کا تعین صحت کے ساتھ کرسکیں۔ افسوس ہے کہ پچھلے دو سو برس میں ادب کے متعلق خوش فہمیاں اور غلط فہمیاں زیادہ پھیلائی گئی ہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ بدقسمتی یہ کہ ادیب تنقید نگاروں کی انگلی پکڑ کر چلنے لگے۔ ادیبوں کا معاملہ تو بس کچھ نہ کچھ پیدا کرنے کا ہے۔ خواہ اس کے لیے انھیں کتنا ہی درد وکرب کیوں نہ سہنا پڑے۔

اب دوسرے مفروضے کی طرف آئیے کہ نصف صدی پہلے دنیا ادب کی دل دادہ وشیدا تھی۔ تمام ممالک کا دعویٰ ہے کہ ادبی کتابوں کی اشاعت اور پڑھنے والوں کی تعداد میں عہدِ قدیم کا کوئی دور اس زمانے کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ کیا یہ صحیح نہیں ہے کہ گزشتہ نصف صدی کے اندر اندر ہمارے ہاں پڑھنے والوں کی تعداد اور تناسب میں بہت بڑا اضافہ ہوا ہے؟ ظاہر ہے کہ ادب پڑھنے والوں کا

تناسب بھی اسی حساب سے بڑھا ہوگا۔ اور یہ صرف قیاس ہی نہیں ان گنت ادبی رسالے اور ادب کی جملہ اصناف پر چھپنے والی بے شمار کتابیں تناسب کے اسی اضافے کی شاہد ہیں۔

سائنس اور جدید نظریاتِ سیاست کے معتقد یقین رکھتے ہیں کہ انسان کی جمالیاتی حس اب تعمیر کی طرف رجوع ہوگی۔ اس نے اسکائی اسکر یپر، زمین دوز ریلوے، حسین پارک، بڑے بڑے بند اور شان دار سڑکیں بنانی شروع کر دیں۔ انسانی شعور کی ساری شعریت ایک نئی دنیا کی تعمیر و تشکیل میں منتقل ہوگئی۔ مگر کیا اربابِ فکر و نظر کی رائے میں یہ ترقیِ معکوس نہیں؟ سائنس اور اس کی ایجادات نے انسانی آلام کو گھٹانے کے بجائے کچھ اور بڑھا دیا ہے۔ ایٹم کی تعمیری قوت سے جو کام لیا جائے گا وہ تو ابھی مستقبل کی چیز ہے لیکن ایٹمی قوت کی تباہ کاری کا تجربہ ہم ابھی حال میں کر چکے ہیں۔ اور تجربے کی تلخ خوش آئند خیالات سے رفع نہیں ہوسکتی۔

اب سے کچھ عرصہ پہلے اقبال نے جب ''ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا، اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا'' والی نظم کہی تھی، اس وقت زندگی کے ارتقا کے تمام مبلغوں نے ایک زبان ہوکر اس خیال کو رجعت پسندی کا مظہر قرار دیا تھا مگر کوئی ہے جو روزمرہ زندگی کے سنگین اور تلخ حقائق سے لے کر بڑے بڑے تاریخی واقعات تک کی صداقت کو جھٹلا سکے، جو اس خیال کی تائید میں پیش کیے جاسکتے ہیں؟ پھر بھی جب ہم زندگی کے ارتقا کا نام لیتے ہیں تو روشن امکانات کی ایک کائنات چہرے سے نقاب الٹ کر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ بے شک اگر آسمان پر اڑنے والے آدمی کو زمین پر بھی سیدھے سبھاؤ سے چلنا آجائے تو اس دنیا کے جنت بن جانے میں کوئی شبہ نہیں۔ آج فطرت کی منھ زور قوتوں کی باگ ہمارے ہاتھوں میں ہے، زمین اپنے پوشیدہ خزانے اگل رہی ہے اور تہ بہ تہ سمندروں اور پیچ در پیچ فضاؤں کے سربستہ راز ہمارے سامنے کھل رہے ہیں۔ ہم جب زندگی کو ترقی پذیر کہتے ہیں تو ان روشن امکانات کو سامنے رکھ کر۔ پھر ادب سے مایوسی کیوں؟ ممکن ہے ادب کا معیار پہلے سے گر گیا ہو، ممکن ہے ذہنی کاہلی اور سہولت پسندی نے ادب کو سطحی بنا دیا ہو، لیکن سوال تو روشن امکانات کا ہے۔ طبیعیات، حیاتیات، نفسیات، سیاسیات، معاشیات وغیرہ علوم سے لے کر روزمرہ زندگی کے ہمہ گیر تجربات تک ایک زبردست مواد کسی ایسے ادیب کے قلم کا منتظر ہے جو اس دور کو خارجی حقیقت سے داخلی حقیقت میں بدل دے، جو اس عہد کو اس کی حقیقی معنویت سے روشناس کرادے اور پھر اس عہد کو اصولوں، کلیوں اور واقعات کو بے رنگ کھتونی کی صورت میں نہیں بلکہ جیتی جاگتی، متحرک تصویروں میں منتقل کر کے عام انسانی شعور اور ادراک کے حوالے کر دے تاکہ ہم اس کی مدد سے اپنے عہد کی انفرادیت کو سمجھ سکیں اور عہدِ قدیم کی پرعظمت تہذیبوں اور تمدنوں کے مقابلے میں رکھ کر اس کی اہمیت اور عظمت کو متعین کرسکیں۔

سائنس کے تجربات بجائے خود کوئی معنویت نہیں رکھتے۔ ان میں معنویت پیدا کرنے کے لیے سائنس داں کے معمل سے نکل کر زندگی کے معمل میں آنا پڑتا ہے۔ ایٹمی قوت کی دریافت اگر سائنس کا معجزہ ہے تو اس سے زبردست معجزہ وہ ہوگا جب انسان اس قوت کو انسانی فلاح و بہبود کے لیے استعمال کرنا سیکھ جائے گا۔ بات جب تک آلات تک رہتی ہے سائنس کی برتری کو تسلیم نہ کرنا جہالت ہے۔ لیکن گفتگو جب آلات سے گزر کر آلات کو استعمال کرنے والے انسانوں تک پہنچ جائے تو اس وقت سائنس صرف دور کی تماشائی ہے۔ سائنس نے ٹریکٹر اور زراعت کے جدید ترین آلات ایجاد کیے جن سے بنجر زمینوں کو ہرے بھرے کھیتوں میں بدل دیا گیا۔ غلے کی پیداوار تمام دنیا کی غذائی ضروریات کو نہ صرف پورا کرنے کے قابل ہوگئی بلکہ بڑھ گئی۔ سائنس نے طب اور جراحی میں وہ حیرت انگیز معجزات دکھائے جن کے آگے ''دمِ عیسیٰ'' ایک قصہ کہانی ہے۔ سائنس ''قم باذنی اللہ'' کی جگہ ''قم باذنی'' کہہ کر مردوں کو جلانے کے قابل ہوگئی اور ضروریاتِ زندگی کی ہزاروں چیزیں ہیں، لباس سے کفن تک، گھر کے برتن چولھے سے لے کر ہوائی جہاز کے انجن تک، جنھیں سائنس نے اس تعداد میں پیدا کیا کہ وہ انسان کے عام استعمال میں آئیں تو زمین پر جنت کا نقشہ نظر آئے۔ اور اولادِ آدم کی تیرہ شبی چمکتے دمکتے دن میں بدل جائے۔ مگر کیا سائنس کی ان سب فتوحات کے باوجود دنیا کی تین چوتھائی مخلوق اسی طرح بھوکی اور ننگی نہیں ہے —— پھر سائنس کی فتوحات کا کیا حاصل؟

زندگی کی تشکیل و تعمیر میں ادب نے اس طرح کبھی حصہ نہیں لیا جس طرح سائنس کے نو بہ نو انکشافات اور معاشیات و سیاست کے جدید نظریات لیتے ہیں۔ اگر اربابِ فکر و نظر ادب سے یہی توقع رکھتے تھے اور اس نے یہ توقع پوری نہیں کی تو اس کا ماحصل ایک احساسِ شکست کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے؟ اس نظریے کی تعمیر ہی میں اس کی خرابی کی صورت مضمر ہے۔ اس کا ماحصل ادب کے متعلق ایک غیر متوازن رویے کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس کے معنی یہی ہیں کہ ادب کے سر پر بوعلی سینا کی پگڑی پہنائی جائے اور پھر قلم کی ایک جنبش سے ادب کی پگڑی اچھال دی جائے۔ تاکہ یہ نئی دنیا میں برہنہ پا اور برہنہ سر گلی کوچوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتا پھرے۔ تاریخ کے کسی دور میں بھی ادب نے پگڑی پہننے سے کوئی شوق نہیں رکھا۔ ادب کو تو ازل سے اپنی برہنہ پائی اور برہنگی پر ہی فخر رہا ہے۔ اس نے کبھی دنیا کو بدلنے کا دعویٰ نہیں کیا، دنیا کو جنت بنانے کے خواب نہیں دکھائے۔ وہ کبھی مسندِ درس پر نہیں بیٹھا، کبھی انسانیت کے نام نہاد، خود ساختہ خادموں کے روپ میں ہمارے سامنے نہیں آیا۔ اربابِ سائنس و فلسفہ، اربابِ معاشیات و سیاست سب سے الگ تھلگ، بھیڑ بھڑکے سے دور، شوقِ امارت اور دعوائے قیادت سے نفور وہ اپنے گوشۂ تنہائی میں اپنے دل کی دھڑکنوں کو سنتا رہا کیوں کہ اس کا دل کائنات کے دل کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ تھا۔ اس نے معمل میں بیٹھ کر اضطراب سے

اجرامِ فلکی کا مشاہدہ نہیں کیا، لیکن انسان خود کتنی بڑی کائنات ہے، اس کا جتنا زندہ اور جیتا جاگتا شعور ادب اور ادیبوں کو رہا ہے، اور کون ہے جو اس کا دعویٰ کر سکے؟ ادب کو مستقبل میں بھی یہی کام انجام دینا ہے، اسے قیادت اور رہنمائی کی دستار پہنانا ضروری نہیں، وہ برہنہ پا اور برہنہ سر پھر کر بھی یہ کام انجام دے سکتا ہے۔

بعض کا خیال ہے کہ انسان نے جب تک آگاہی حاصل نہیں کی تھی اس وقت تک ادب انسان کو آگاہی کا دھوکا سا دیتا رہا اور اس دھوکے میں آ کر لوگ ادب کی باتیں کان دھر کر سنتے رہے لیکن طبیعیات، حیاتیات، نفسیات، معاشیات اور سیاسیات وغیرہ علوم کی تحقیق سے جب زندگی کے رازہائے سربستہ کھل گئے تو ادب کا طریقۂ کار بڑی حد تک غیر مؤثر اور بچکانہ معلوم ہونے لگا۔ بہ الفاظِ دیگر زندگی کی تشریح، تفسیر، تعبیر، ترجمانی، تنقید اور اس قسم کی جتنی چیزیں ادب کرتا آیا تھا اب دوسرے علوم وفنون یہی کام زیادہ باوثوق اور مکمل طور پر کرنے لگے ہیں۔ دنیا کو خوب صورت اور آرام دہ بنانا، انسان کو مادی اشیا سے لطف اندوز کرانا، جذبات اور فکر کو نئے راستوں پر لگانا اب ادب اور شعر کے بس کا نہیں رہا۔ لہٰذا ادب اب زندگی کے ان حقائق وغوامض کو پیش کر کے اپنا اور دوسروں کا وقت برباد کرے گا۔ اس کے لیے دوسری کتابیں موجود ہیں۔ اب اس کا کچھ تفریحی اور کچھ دوسرے علوم کی مصاحبت کا کردار رہ گیا ہے۔

کیا یہ صحیح ہے کہ ادب کی اہمیت صرف اس وجہ سے تھی کہ وہ آگاہی کا دھوکا دیتا تھا اور اب اس کا مستقبل اس لیے تاریک ہے کہ آگاہی بخشنے کا کام دوسرے علوم زیادہ باوثوق اور مکمل طور پر کرنے لگے ہیں اور ادب کے عقلی گدے غیر معتبر اور اس کا طریقِ کار بچکانہ معلوم ہونے لگا ہے؟ یہ ایک پرانے خیال کی بازگشت ہے۔ حالی نے اپنے مقدمے میں اس کو تفصیلاً بیان کیا ہے اور اس پر تنقید بھی کی ہے۔ وہ کہتے ہیں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شعر کی ترقی صرف غیر متمدن قوموں میں ہوتی ہے۔ ان کا حال ''میجک لینٹرن'' جیسا ہے۔ جس کی تصویریں رات کے اندھیرے میں چمکتی ہیں اور دن کے اجالے میں معدوم ہو جاتی ہیں۔ عقل اور علوم کی ترقی کے ساتھ لازم ہے کہ شاعری کا جادو بھی جھوٹا پڑ جائے۔ ادب کے زوال کو انسانی شعور اور آگاہی کا نتیجہ قرار دینے کے سلسلے میں دو چار باتوں کی وضاحت لازم ہے:

(۱)۔ آگاہی اور شعور کا دور کب سے شروع ہوا؟

(۲)۔ آگاہی وشعور کی کوئی تاریخ ہے یا نہیں؟

(۳)۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی ادبی وشعری تخلیقات کس مرتبے کی ہیں؟

(۴)۔ کیا ادب کی زندگی کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ بیس سال کے بعد کسی شیکسپیئر، حافظ یا غالب کو

پیدا کرتا رہے؟

ان سوالات کا جواب نہ دینے سے خیالات میں بری طرح پراگندگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر ہم انیسویں، بیسویں صدی کے بیشتر مشاہیرِ ادب کا تذکرہ بھی کریں اور ادب کے زوال پذیر ہونے کا دعویٰ بھی تو صریح تضاد بیانی ہوگی اور اگر شکایت صرف اتنی ہو کہ ادب نے گزشتہ گیارہ سال میں ایک بھی بڑا نام اور بڑی شخصیت نہیں پیدا کی، تو معاملے کی نوعیت بالکل مختلف ہو جائے گی۔ اگر بات صرف دس گیارہ سال ہی کی ہے تو بڑے نام اور شخصیتیں نبولیاں تو نہیں ہوتیں کہ ہر فصل پر گئے اور ٹوکری بھر کر بٹور لائے۔ ادب کی تاریخ کئی ہزار برس پرانی ہے۔ ادب کو بھی چھوڑیے۔ انسانیت کی تاریخ دیکھیے۔

جس قسم کے ذہنی عدم توازن میں ہمارے ترقی پسند دوست مبتلا ہیں، اس کا اثر فکر کے کسی ایک گوشے پر نہیں، پوری فکری زندگی پر پڑتا ہے۔ ان کا استدلال ہے کہ نیا فکری انقلاب بیسویں صدی کے تقریباً نصف تک ادب کے لیے بڑا دل کش اور باعثِ فیضان تھا لیکن تقریباً نصف کے بعد اس کا اثر بالکل بدل گیا ہے۔ اس مدت میں وہ ادب کے لیے سایۂ ہما ثابت ہوا۔ مگر تقریباً نصف کے بعد یہی سایۂ بوم بن گیا۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس لیے کہ ''جب جاگیرداری سے سرمایہ داری میں تبدیلی کا زمانہ ختم ہو گیا اور تصادم کی اوّلیں لذت مٹ گئی یا کم ہونے لگی اور حالات ایک ڈھرے پر آنے لگے تو ادب کا قدم سست پڑنے لگا۔'' اور پھر یہی لوگ اس کی توجیہ یوں بھی کرتے ہیں کہ ''آواز کی رفتار سائنس کی تیز رفتاری کے سامنے بیل گاڑی کی رفتار بن گئی۔ راڈر نے دور کی چیز کو پاس کی چیز اور پنہاں کو عیاں بنا دیا۔ یہ عظیم اور حیرت ناک تغیر اتنے وسیع پیمانے پر ہوا کہ ادب اسے انگیز نہیں کر پایا، وہ سراسیمہ ہو گیا۔'' سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان متضاد باتوں میں سے کس کو صحیح تسلیم کیا جائے؟

ادب کے مستقبل سے مایوسی کے اسباب و وجوہ پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ بھی کہا گیا ہے کہ ادب غریب تو معاشرے کو ذہن دیتا یا دیا کرتا تھا۔ یہ بھی ایک غلط مفروضہ ہے۔ یہ اس لیے کہا جاتا ہے کہ بعد میں یہ دکھایا جائے کہ اب معاشرے کو ذہن دینے کا کام سائنس اور دوسرے علوم نے اپنے ہاتھ میں لے لیا ہے۔

فلسفے اور سائنس کی تجریدی سطح کے علاوہ ذہنی عمل کی ایک اور سطح بھی ہے۔ جس پر انسانی ذہن اپنے محسوساتی اور جذباتی تجربوں کی قدر و قیمت متعین کرتا ہے، ان کی لذت یا کرب کو سمجھتا ہے، ان کے خیر یا شر ہونے پر محاکمہ کرتا ہے۔ زندگی کے غم و نشاط، درد و داغ، سوز و ساز کا ادراک کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں ذاتی زندگی کے تجربوں کو پوری انسانیت کے بالمقابل رکھ کر ان پر غور کرنا، ان کی قدر و قیمت پرکھنا، ان کی معنویت کو دریافت کرنا اور پھر اس کے ذریعے ایک بھرپور زندگی کی

صورت گری کرنا۔ یہ سب کام اسی ذہنی عمل کے ذریعے انجام دیے جاتے ہیں اور اس عمل کا نتیجہ ہے ادب۔ انسانی ذہن کا یہ عمل اہم ہے یا غیر اہم، آپ اس کے نتیجے کو سائنس یا فلسفے سے چھوٹا قرار دیتے ہیں یا بڑا، یا برابر کا، اس کا فیصلہ آپ کریں۔ مذکورہ بالا بیان میں سائنس اور فلسفے کو ادب میں شمار نہیں کیا گیا۔ پھر اس میں ذہن جیسے وسیع المفہوم لفظ کا محل ہی کیا ہے؟ ادب کے متعلق متعصبانہ نظریہ رکھنے والوں کا مدعا یہ ہے کہ ادب کا کام سائنس نے سنبھال لیا ہے۔ لہٰذا کبھی ادب کو زندگی کی تشکیل کا ذمہ دار ٹھہرایا جاتا ہے، کبھی انسان کو آگاہی کا شرف عطا کیا جاتا ہے۔ معاشرے کو ''ذہن'' دینے کا خیال اسی لیے ظاہر کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ استدلال کس حد تک منطقی، حکیمانہ یا منصفانہ ہے۔ صحیح نتائج تک پہنچنے کے لیے ہمیں کہیں زیادہ وسیع النظری کی ضرورت ہے جس کے لیے پھر ایک ادیب کا وجود ناگزیر ہے۔

(''ماہِ نو'' کراچی، جولائی ۵۸ء)

○

# ادب اور تاریخی شعور

زندگی میں دو اصول کام کرتے ہیں۔ ایک اصول ثبات کا دوسرا اصول تغیر کا۔ ایک اصول سکون کا دوسرا اصول حرکت کا۔ جس طرح حرکت اور سفر ساتھ ساتھ چلتے ہیں اسی طرح سکون و ثبات بھی ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ تاریخ کا تعلق اصولِ حرکت سے ہے کیوں کہ تاریخ کہتے ہیں کسی شے کے ساتھ جو ہو رہا ہے اس کی روئداد کو۔ شے جس طرح کچھ بنتی یا بگڑتی ہے وہ اس کی تاریخ ہوتی ہے۔ اس کے برعکس جو چیزیں اصولِ ثبات سے تعلق رکھتی ہیں ان کی کوئی تاریخ نہیں ہوتی ہے۔ وہ چوں کہ ''ہوتے رہنے'' (Becoming) کے عمل میں گرفتار نہیں ہوتیں اس لیے غیر تاریخی ہوتی ہیں۔ اب جب ہم ادب میں تاریخی شعور کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد ادب میں اس چیز کا شعور ہوتا ہے جو بدلتی رہتی ہے۔ ادب دو چیزوں کا مجموعہ ہے مواد اور ہیئت۔ مواد سے مراد ہر وہ چیز ہے جو ادیب کو زندگی کے تجربے، مشاہدے اور مطالعے سے حاصل ہوتی ہے۔ یہ مواد حقیقی ہو یا خیالی ہمیشہ بدلتا رہتا ہے اس لیے اس کی ایک تاریخ ہوتی ہے۔ اس کے برعکس مواد کے مقابلے پر ہیئت اصولِ ثبات کی نمائندگی کرتی ہے اور مواد کے ساتھ تبدیل نہیں ہوتی ہے۔ اس لیے وہ مواد کے مقابلے پر غیر تاریخی یا کم تاریخی ہوتی ہے۔ چناں چہ تاریخی شعور کا تعلق ادب کے مواد سے ہے۔ تاریخی شعور کے معنی یہ ہیں کہ ہم یہ جانیں کہ ہمارا مواد ماضی میں کیا تھا اور اب کیا ہے، اور ان دونوں کے درمیان کیا تعلق ہے؟ تاریخی شعور ایک طرف لمحۂ موجود کا شعور ہے، دوسری طرف لمحۂ گزشتہ کا اور تیسری طرف ان کے تعلق اور تسلسل کا۔ دوسرے لفظوں میں ہمیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ انفرادی اور اجتماعی طور پر ہم، ہمارا ماحول اور ہمارا معاشرہ کل کیا تھا اور آج کیا ہے۔ اور ان دونوں کے درمیان کیا

رشتہ ہے۔ ادب میں جب تک ہم یہ تاریخی شعور حاصل نہیں کرتے ہمارا شعور یک رخا رہتا ہے۔ یا تو ہم ماضی میں گھر کر رہ جاتے ہیں اور ہمیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ہم، ہمارا ماحول اور ہمارا تجربہ یعنی ہمارا مواد کتنا بدل گیا ہے۔ یا پھر ہم حال میں اسیر ہو جاتے ہیں اور یہ نہیں دیکھتے کہ اس حال کے پیچھے ہمارا ماضی کس طرح برسرِ عمل ہے۔ بالفرض ہم اگر انھیں الگ الگ دیکھ بھی لیں تو ہمیں ان کے تسلسل کا شعور نہیں حاصل رہتا۔ ہمارے ادب میں قدیم و جدید کے جتنے تنازعے موجود ہیں اور اس سلسلے میں جتنی غلط فکری پائی جاتی ہے، وہ اسی تاریخی شعور کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ یا تو ہم صرف حال کو دیکھتے ہیں اور ماضی کو نہیں دیکھ سکتے، یا صرف ماضی کو دیکھتے ہیں اور حال کو نہیں دیکھ سکتے۔ یا اگر ان دونوں کو دیکھتے ہیں تو ان کے رشتے کو نہیں دیکھ پاتے۔ آیئے اس اصولی بحث کے بعد یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ ہمارے اپنے زمانے کے حوالے سے ہمارا تاریخی شعور ہمیں کیا بتاتا ہے۔

ہمارے زمانے کی ایک بہت بڑی تبدیلی جو غالباً معلوم انسانی تاریخ کی سب سے بڑی تبدیلی ہے، وہ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کا ظہور ہے۔ اس تبدیلی نے نہ صرف مغرب کو بلکہ پوری دنیا کو ایک سرے سے بدل کر رکھ دیا۔ ہمارے لیے ممکن نہیں ہے کہ ہم اس تبدیلی کے نقطۂ آغاز سے آج تک اس کے سفر کو تفصیل سے بیان کرسکیں۔ لیکن تحریکِ احیائے علوم، تحریکِ اصلاح، انقلابِ فرانس، صنعتی انقلاب اس کی بڑی بڑی منزلیں ہیں۔ ان تبدیلیوں نے پہلے مغرب میں ظہور کیا اور اس کے بعد وہ مغربی اقوام کے ذریعے دنیا کے دوسرے خطوں اور علاقوں میں پھیلیں جس کے نتیجے کے طور پر مشرق و مغرب میں معاشرت، معیشت، سیاست، گھریلو زندگی اور ان سب کے پیچھے انسانی نفسیات میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ ہمارا معاشرہ صدیوں سے جن روایات پر قائم تھا برصغیر میں انگریزوں کی آمد کے بعد وہ بدلنا شروع ہوا اور آہستہ آہستہ ایک ایسے سفر کی طرف بڑھنے لگا جس کی منزل نامعلوم ہے۔

تاریخی شعور کے معنی یہ ہیں کہ ہم یہ جانیں کہ ہمارے معاشرے میں تبدیلیوں کا یہ سفر کن منزلوں سے گزرا ہے اور اب ہم کہاں کھڑے ہوئے ہیں؟

برصغیر میں ہمارے معاشرے اور ہمارے شعور میں جو بڑی تبدیلیاں پیدا ہوئیں ان کی نمائندگی تین بڑی تحریکیں کرتی ہیں۔ اس تبدیلی کا سب سے پہلا اظہار ہمیں سرسید تحریک میں ملتا ہے۔ دوسری بڑی تبدیلی ۳٦ء کی تحریک میں ظاہر ہوئی اور تیسری بڑی تبدیلی ابھی اپنی تشکیل پذیری کے ابتدائی مراحل سے گزر رہی ہے۔ میرا اشارہ اس تحریک کی طرف ہے جسے محمد حسن عسکری کے حوالے سے مشرق کی بازیافت کہا جاتا ہے۔ سرسید تحریک مغرب کی دریافت سے شروع ہوئی تھی۔ مغرب سرسید تحریک کا امریکا تھا۔ سرسید تحریک کا خلاصہ یہ ہے کہ مشرق انحطاط اور جمود کی حالت میں اور مغرب ترقی اور عروج کا علم بردار ہے۔ اس لیے مشرق کی نجات مغرب کی پیروی میں ہے۔ مشرق کے لیے ضروری

ہے کہ وہ مغرب کو اپنے اندر جذب کرے اور جس حد تک ممکن ہو مغرب کے رنگ میں رنگتا چلا جائے۔ ہم جتنے مغربی بنیں گے اتنے ہی ترقی سے ہم کنار ہوں گے۔ سرسید تحریک کے اس منشور نے ہماری زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے اور زندگی کے ہر شعبے میں ہم نے مغربیت کو اختیار کرنا شروع کیا۔ روایتی تصورات، ادارے اور معاشرے کے مجموعی ڈھانچے میں تبدیلیاں رونما ہوئیں اور بالآخر ایک ایسا طبقہ وجود میں آ گیا جس کی پوری ذہنیت مغربی تھی۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک کو زندگی اور ادب دونوں میں مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا۔ زندگی میں سب سے بڑی مزاحمت علما کی طرف سے ہوئی اور ادب میں اکبرالٰہ آبادی اور ان کے ہم نوا اس کے خلاف آواز بلند کرتے رہے۔ یہ آواز اقبال کی آواز سے مل کر ایک بڑی آواز بن گئی۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب کا بڑا دھارا اکبر اور اقبال دونوں کے اثر سے آزاد مغرب ہی کی طرف بڑھتا رہا۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک مغربی شعور کی ایک بہت بڑی فتح تھی۔ اس تحریک نے ہمارے پورے ادب کو متاثر کیا اور مغرب ہمارے معاشرے کی جڑوں اور تہوں تک پہنچ گیا۔ مغرب کے اثر سے حیات و کائنات کے نئے نظریات ہمارے اندر اثر و نفوذ کر گئے اور ہم ان تمام حقائق کی ایک نئی تعبیر کرنے لگے جو پہلے مغرب سے ایک بالکل مختلف بنیاد پر قائم تھے۔ یہاں تک کہ خود مذہبی شعور میں بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور مذہب کی نئی تعبیروں کی داغ بیل پڑی۔ اقبال، اکبر کی آواز سے آواز ملانے کے باوجود خود بھی بہت بڑی حد تک مغرب کے زیرِ اثر تھے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ زندگی میں علمائے کرام جس نقطۂ نظر کی حمایت کر رہے تھے ادب پر اس کا اثر بہت کم تھا۔ اور غالب رجحان پیروئ مغربی ہی کا تھا۔

مشرق میں مغرب کے اثر سے جو تبدیلیاں آ رہی تھیں انھیں پوری طرح سمجھنے کے لیے ہمیں ان تبدیلیوں کو سمجھنا پڑے گا جو خود مغرب میں رونما ہو رہی تھیں۔ اٹھارویں صدی میں مغرب نے اپنے ماضی کو تقریباً مکمل طور پر مسترد کر دیا تھا۔ اب مغرب یہ سمجھنے لگا تھا کہ وہ ایک ایسی منزل پر پہنچ چکا ہے جس کے آگے لامتناہی ارتقا کے دروازے کھلے ہوئے ہیں اور یہ کہ انسانی تاریخ میں پہلی بار مغرب نے وہ حقائق دریافت کر لیے ہیں جن تک اس سے پہلے کسی کی رسائی نہیں ہوئی تھی۔ یہ دور مکمل مادّیت پرستی کا دور تھا۔ مغرب نے جو سائنس پیدا کی تھی وہ ادعائیت کی حد تک اپنے درست ہونے کا یقین رکھتی تھی اور عام طور پر یہ سمجھا جانے لگا تھا کہ اب مغرب کے سوا اور کسی کا چراغ نہیں جلے گا۔ اور جتنی بھی انسانی ترقی ممکن ہو گی وہ مغرب ہی کے زیرِ اثر ممکن ہو گی۔ اٹھارویں صدی ماضی کی مکمل نفی کی صدی تھی۔ انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے حالات نے نیا رخ اختیار کرنا شروع کیا اور بہت سے حساس لوگ یہ دیکھنے لگے کہ مغرب جس راہ پر گامزن ہے وہ انسانیت کی نجات کا واحد راستہ نہیں ہے۔ بیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ان رجحانات نے نئی شکلیں اختیار کیں اور بہت بڑے

پیمانے پر مغرب کی تنقید ہونے لگی۔ بہت سے لوگوں نے کہنا شروع کیا کہ مغربی تہذیب اپنے سارے امکانات ختم کر چکی ہے اور اب زوال اور انحطاط کی منزل میں داخل ہوگئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ ہول ناک سوال پیدا ہوا کہ اگر مغربی تہذیب ختم ہوگئی تو اس سے پیدا ہونے والے خلا کو کون پُر کرے گا۔ اس سوال نے مغرب کے ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے اور ایسے لوگ پیدا ہونے لگے جو مغرب کے طرزِ احساس کی جگہ ایک نئے طرزِ احساس کی تلاش میں تھے۔ اس تلاش میں وہ مشرق کی طرف بھی دوڑے۔ بیسویں صدی میں یہ بات عام ہوگئی کہ مغرب کی بے قرار روح اپنی تمام فتوحات کے باوجود اپنے آپ سے مطمئن نہیں ہے۔ اور یہی وہ مقام تھا جس میں مغرب دوسری تہذیبوں کو مسترد کرنے کے بجائے انھیں دیکھنے اور سمجھنے کے لیے بے قرار نظر آنے لگا۔ مشرق کے بہت سے نظریے مغرب میں مقبول ہونے لگے اور مشرق سے ویدانت، بدھ ازم، کنفیوشس کی تعلیمات اور کسی حد تک اسلام کے نمائندے مغرب میں توجہ کے مستحق سمجھے جانے لگے۔ موجودہ صورت حال یہ ہے کہ مغرب میں مشرق کی بازیافت پر بہت قابلِ توجہ اور وقیع کام ہو رہا ہے اور اس بات کے امکان کا اظہار کیا جانے لگا ہے کہ مشرق کی روشنی میں مغرب اس چیز کو دوبارہ حاصل کرلے گا جس کو کھونے کی ابتدا نشاۃ الثانیہ میں ہوئی تھی۔ ہر سال ایسی کتابیں بہت بڑی تعداد میں شائع ہو رہی ہیں جو مغرب پر تنقید کے ساتھ ساتھ مشرق کے خیالات کی روشنی میں مغرب کی تشکیلِ جدید کرنا چاہتی ہیں۔

بے محل نہ ہوگا اگر اس موقعے پر ہم ایک خالص مغربی تنازعے کا ذکر بھی کردیں، یہ تنازع مغرب کی روح میں ابتدا سے موجود ہے۔ ہماری مراد مغرب کے ان دو رجحانات سے ہے جسے ہم مادیت اور مثالیت کی اصطلاحوں میں بیان کرتے ہیں۔ مغربی تہذیب نے جب مسیحیت سے اپنا رشتہ توڑا تو اپنے ماضی کو مکمل طور پر رد نہیں کیا۔ اس نے مسیحیت کو تو مسترد کیا مگر کلاسیکی یونانی تہذیب کو اپنے پیش رو کی حیثیت سے قبول کیا۔ اب یونانی تہذیب میں فکر کی دو بنیادیں موجود تھیں۔ ایک طرف مادّہ پرستانہ فکر تھی جو بعض وجوہ سے ترقی نہیں کرسکی تھی اور دوسری طرف وہ مثالی فکر تھی جس کے اہم اجزا کو مسیحیت نے اپنے اندر جذب کرلیا تھا۔ میتھیو آرنلڈ نے مغربی تہذیب کی روح کی بنیادی کش مکش کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ عبرانیت اور یونانیت کے درمیان جھولا جھول رہی ہے۔ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کے بعد عبرانیت کم زور پڑتی چلی گئی اور یونانیت کو ترقی ہوتی گئی لیکن یونانیت میں خود ایک تضاد موجود تھا جسے مغرب کسی طرح حل نہیں کرسکا۔ ہمیں یونانی فکر کا تضاد موجودہ مغرب کے اندر بہت گہرا نظر آتا ہے۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ مغرب مادیت اور مثالیت کے درمیان کوئی حتمی فیصلہ کرنے میں ناکام رہا ہے۔ فکر کے غالب رجحان کو دیکھیے تو اشتراکیت اپنا رشتہ یونان کی مادہ پرست فکر سے جوڑتی ہے اور اس کے مقابلے پر غیر اشتراکی فکر غالب طور پر مثالیت پرست ہے۔

مادیت اور مثالیت کی یہ کش مکش مغرب میں دو نظام ہائے حیات کی بنیاد بن گئی ہے۔ ایک کی نمائندگی اشتراکی ممالک کرتے ہیں اور دوسرے کی نمائندگی مغربی ممالک۔ غور سے دیکھا جائے تو مغرب کے اثر سے یہ کش مکش ہمارے اندر بھی پیدا ہوئی ہے۔ دراصل یہی وہ کش مکش تھی جس نے ۳۶ء کی تحریک کو دو حصوں میں بانٹ دیا اور ترقی پسند ادب اور نئے ادب کا فرق رونما ہوا۔ ہم اگر اپنے ادبی رجحانات کو دیکھیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ ترقی پسند ادب کے زوال کے ساتھ ہمارا تاریخی شعور مثالیت پرستی کی طرف زیادہ بڑھا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ محمد حسن عسکری کی فکر کس طرح لحۂ موجود میں ہمارے لیے معنی خیز بنتی ہے۔ محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ مغرب پوری انسانی تاریخ میں ایک ایسا تجربہ تھا جو اپنے وقت پر ناگزیر ہونے کے باوجود کوئی قائم رہنے والی چیز نہیں تھا۔ مغرب اپنے سارے امکانات کو ظاہر کرنے کے بعد اپنی اصل شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے اور ہم دیکھ رہے ہیں کہ اس نے انسانیت کو جو کچھ دیا ہے وہ اس سے کہیں کم ہے جو اس نے انسانیت سے چھینا ہے۔ اور مغرب کو خود یہ احساس ہوگیا ہے کہ وہ نشاۃ الثانیہ کے بعد ایک غلط راستے پر چل پڑا تھا۔ اس حالت میں ضروری ہے کہ ہم مغرب کو پوری طرح سمجھیں اور اس کے مقابلے پر اس ماضی کو از سر نو دریافت کریں جسے مغرب نے مسترد کر دیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں پوری انسانیت کا تاریخی شعور ہمیں بتا رہا ہے کہ ہم ایک بہت بڑی تبدیلی کے دروازے پر کھڑے ہوئے ہیں اور یہ تبدیلی اتنی بڑی ہوگی جس کا تصور بھی آسانی سے نہیں کیا جاسکتا۔ عسکری کے نزدیک اس تبدیلی کا سب سے بڑا مظہر یہ ہوگا کہ مغرب اپنی غیر روایتی فکر کو مسترد کر کے اس نئے راستے پر بڑھے گا جہاں ہمارا رخ نشاۃ الثانیہ کے مغرب سے بالکل مخالف سمت میں ہوگا۔

یہ الفاظ لکھتے وقت مجھے احساس ہے کہ ہم جس تبدیلی کا ذکر کر رہے ہیں وہ ابھی ہمارے یہاں موج تہ نشیں کی حیثیت ہی رکھتی ہے اور اسے ابھی سطحِ آب تک آنے میں دیر لگے گی لیکن اگر ہم نے اپنے تاریخی مقام کا صحیح تجزیہ کیا ہے تو ہم سمجھ سکیں گے کہ یہ موج تہ نشین ہی مستقبل میں ادب کی سب سے بڑی موج بنے گی۔ ہمارے زمانے میں تاریخی شعور کا مطلب اس سارے پس منظر کو سمجھنا اور کھلی آنکھوں سے اسے دیکھنا ہے۔ لیجیے اس بحث میں ثبات اور تغیر کا مسئلہ تو رہ ہی گیا۔ اصل میں مغرب میں جو کچھ ہوا وہ ثبات اور تغیر کے توازن کے بگڑنے کی ایک داستان ہے۔ مشرق کی تہذیبیں ثبات اور تغیر کے ایک توازن پر قائم تھیں۔ یہاں تبدیلی کے اصول کو تسلیم کیا جاتا تھا لیکن یہ تبدیلی ثبات کے تابع تھی جس کے معنی یہ ہیں کہ تبدیلی چند اصولوں کے تحت ہوتی تھی۔ اور حرکت زمانی ابدیت سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کرتی تھی۔ لیکن مغرب میں حرکت و تغیر کو ہی سب کچھ سمجھا جانے لگا اور اصولِ ثبات کو یکسر نظر انداز کیا گیا۔ چناں چہ مغرب کے زیرِ اثر جو تبدیلیاں ہمارے یہاں پیدا ہوئیں

ان میں بھی تغیر ہی پر زور دیا جانے لگا۔ ادب میں مواد تو ہمیشہ بدلتا رہتا تھا لیکن اس مواد کو تشکیل دینے والے اصول ہمیشہ قائم و دائم رہتے تھے۔ مغرب کے آنے کے بعد مواد کی تبدیلی اصولوں سے آزاد ہوگئی۔ اب مواد میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں انھوں نے ادب میں اصولِ ثبات یعنی ہیئت کو بھی متاثر کرنا شروع کر دیا اور ہیئت کی شکست و ریخت کے بعد کوئی چیز ایسی باقی نہیں رہی جو ادب کو انارکی سے بچا سکے۔ ہم لحۂ موجود میں اسی انارکی کا شکار ہیں۔ مواد اور ہیئت سب اپنی جگہیں چھوڑ رہے ہیں اور ان انتہا پسندانہ شکلوں میں ایک دیوانے کے خواب کی شکل اختیار کرتے جا رہے ہیں۔ یہ تبدیلی صرف ادب کی نہیں ہے معاشرے میں بھی ہیئت اور مواد کی شکلیں بدل رہی ہیں۔ اس صورتِ حال میں جس تبدیلی کی توقع ہم کر رہے ہیں وہ سب سے پہلے معاشرے میں اور پھر ادب میں ہیئت کو اپنی جگہ قائم کرے گی اس کے بعد تغیر پذیر مواد کو اصولوں کے تابع کرے گی۔ اور یوں جدید ادب کے بجائے وہ روایتی ادب پیدا ہوگا جو ہر آن بدلتے ہوئے تجربے میں اپنی دوامیت کو برقرار رکھتا ہے۔

(مطبوعہ ''ادبی زاویے'' کُل پاکستان اہلِ قلم کانفرنس ۸۳ء کے مقالات کا مجموعہ)

○

# کتاب، ٹی وی اور جمہوریت

برٹرینڈ رسل نے معاشرے پر سائنسی اثرات کا تجزیہ کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ بہت جلد تمام علوم وفنون دیکھنے اور سننے کی چیزوں میں تحلیل ہو جائیں گے۔ یعنی انھیں سیکھنے اور ان سے محفوظ ہونے کا ذریعہ کتاب نہیں رہے گی بلکہ ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم جو سماعی اور بصری ذرائع اظہار ہیں وہ کتاب کی جگہ لے لیں گے۔ یہ اندیشہ بشارت جو کچھ بھی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تیزی سے عملی صورت اختیار کر رہی ہے۔ پچھلے دنوں میں ایک ناول پڑھ رہا تھا اس میں ہیروئن تنگ کر جواب دیتی کہ جتنی انگریزی میں مہینے بھر میں کتاب سے پڑھتی ہوں اتنی تو مجھے ایک فلم دیکھ کر آ جاتی ہے۔ دوسری طرف فلمی اخباروں کی اطلاع ہے کہ ہمارے نوجوان لڑکے اور لڑکیاں کپڑوں اور بالوں کے فیشن، ناچنے اور تھرکنے کے انداز، اور بوسہ لینے اور دینے کے طریقے فلموں ہی سے سیکھتے ہیں۔ استاں دال نے لکھا تھا کہ شہروں میں معاشقہ دیہاتوں سے جلدی پروان چڑھتا ہے۔ کیوں کہ معاشقے کے بنے ہوئے نمونے ناولوں میں مل جاتے ہیں۔ اب عشق سکھانے کا کام بھی ناولوں کے بجائے ریڈیو، ٹیلی وژن، اور فلم کے ہاتھوں میں آ گیا ہے۔ یہاں تو مشق با تصویر کا مزہ آتا ہے۔ عسکری صاحب کا کہنا ہے کہ فلم ریڈیو اور ٹیلی وژن کے اداکار ہمیں معاشقہ ہی نہیں سکھاتے، جینا بھی سکھاتے ہیں بلکہ جی کر دکھاتے ہیں۔ چناں چہ ہماری اجتماعی نفسیات پر جتنا گہرا اثر ان سماعی اور بصری ذرائع اظہار کا پڑ رہا ہے وہ کتاب سے کہیں زیادہ گہرا اور ہمہ گیر ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جلد یا بدیر وہ وقت آ جائے گا جب کتاب بالکل از کار رفتہ ہو کر ختم ہو جائے گی؟

بعض لوگوں کو یہ سوال ہی اتنا تکلیف دہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس قسم کے امکان پر غور

کرنے کے لیے بھی تیار نہیں ہوتے اور آنکھیں بند کر کے کتاب کی قصیدہ خوانی شروع کر دیتے ہیں۔ مجھے یہ سوال اتنا برا نہیں لگا تو شاید اس کی وجہ یہ کہیے کہ یہاں تو پوری زندگی ہی ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن میں لگی ہوئی ہے۔ چناں چہ کتاب اگر ختم ہوئی تو اس کا مجھ پر زیادہ اثر نہیں پڑے گا، بلکہ جو وقت کتاب کے چکر میں ضائع ہوجاتا ہے وہ بھی پیسا بنانے کے کام آئے گا۔ لیکن کیا یہ سوال واقعی صرف ایسا ہی ہے کہ ہم ذاتی پسند یا ناپسند، فائدے یا نقصان کی روشنی ہی میں اس پر بات کریں؟ شاید یہ ایک ذاتی سوال نہیں ہے، بلکہ تہذیبی سوال ہے۔ یعنی اگر ہم کتاب کے مستقبل پر غور کریں گے تو اس لیے نہیں کہ ہم کتاب پڑھتے ہیں۔ یا ہمیں کتاب کو اہم سمجھنے کی عادت پڑ گئی ہے بلکہ ہمارے غور وفکر کا مقصد یہ ہوگا کہ ہم دیکھیں کہ کتاب کا تہذیب سے کیا تعلق ہے۔ اور وہ تہذیب جس میں کتاب ختم ہوکر صرف ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن رہ جائیں گے وہ کیسی ہوگی؟

میں اپنا جواب اس مفروضے سے شروع کرتا ہوں کہ یونیسکو کے اعداد وشمار کے باوجود کتاب کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے اور جس طرح تہذیبی الٹ پھیر کے کئی مرحلوں میں بہت سی ایسی چیزیں ہم سے رخصت ہوگئیں جو کبھی ہمیں عزیز تھیں، اسی طرح کتاب بھی اب ہم سے رخصت رہی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ کتابیں چھپنا بند ہوجائیں گی۔ یا کتابیں پڑھنے والے اک دم سے اڑن چھو ہوجائیں گے۔ دو چار سڑے گلے ادیب اور پروفیسر تو ہمیشہ موجود رہیں گے۔ لیکن کتاب کی مرکزی اہمیت ختم ہوجائے گی اور اس کی حیثیت اس بادشاہ کی ہوجائے گی جسے اس کے تخت سے معزول کر کے خود اس کے محل کا دربان بنا دیا جائے؟

کتاب کے اس حشر میں خوبیِ تقدیر کے علاوہ کچھ کتاب کی اپنی کوتاہیوں کا بھی دخل ہے۔ کتاب کا تخاطب صرف ہمارے ذہن سے ہوتا ہے اور وہ ہمارے دوسرے حواس کو ناآسودہ چھوڑتی ہے، مثلاً آپ ایک رنگین فلم دیکھیں گے تو آپ کی سماعت اور بصارت جن چیزوں سے محظوظ ہوگی وہ آپ کو کتاب میں نہیں ملیں گی۔ ''وہ نیلی ساڑھی پہنے ہوئے تھی'' پڑھنا ایک بات ہے اور ایک حسینہ کو سچ مچ نیلی ساڑھی میں ملبوس دیکھنا اور بات ہے۔ ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن ہماری سماعت اور بصارت کو جس طرح آسودہ کرتے ہیں کتاب کسی طرح نہیں کرسکتی۔ کتاب ہمیں یہ تو بتاسکتی ہے کہ فلاں کردار نے یہ کہا۔ لیکن اس مکالمے کو آواز کے اتار چڑھاؤ اور چہرے کے تاثرات کے ساتھ فلم یا ٹیلی وژن پر دیکھنے کا لطف کچھ اور ہی ہے۔ کتاب کی دوسری خرابی یہ ہے کہ وہ دو دفتیوں میں بند ہوتی ہے۔ اور عورت کی طرح اس پڑھنے کی لیے تنہائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک کتاب کا مطالعہ آپ اس طرح نہیں کرسکتے جس طرح ٹیلی وژن اور فلم دیکھتے ہیں یا ریڈیو سنتے ہیں۔ یہ ذرائع اظہار زندہ ماحول میں زندگی کی مصروفیتوں کے ساتھ ساتھ آپ کو لطف بہم پہنچاتے ہیں یا تعلیم دیتے ہیں۔ جب

کہ یہ کتاب آپ کو سب سے الگ تھلگ ہو جانے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اقبال نے کہا تھا:

اگر ہو ذوق تو خلوت میں پڑھ زبورِ عجم

''زبورِ عجم'' ہو یا خود زبور ہو دونوں کی خرابی یہ ہے کہ انھیں پڑھنے کے لیے خلوت کی ضرورت ہوتی ہے جب کہ دوسرے ذرائعِ اظہار خلوت اور جلوت دونوں میں ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ کتاب کی ایک اور خرابی اس کا نک چڑھا پن ہے۔ ایک حالیہ معشوقہ کی طرح وہ ہم سے پوری توجہ طلب کرتی ہے۔ اور اس لطف سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہمیں اپنے ذہن کی ساری قوتوں کو بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ اس کے برعکس، ریڈیو فلم اور ٹیلی وژن ہمیں بیک وقت اتنی ہی غذا دیتے ہیں جتنی ہم ہضم کر سکیں اور ان سے فائدہ اٹھانے کے لیے ہمیں دماغی کشتی کی ضرورت نہیں پڑتی۔

آپ کہیں گے کہ میں تو کتاب کوف لی الناواستر کرنے پر تلا ہوا ہوں۔ لیکن میں ''ہنر نیز بگو'' کا مطالبہ بھی ضرور پورا کروں گا۔ ایک اور زاویے سے دیکھیے تو کتاب کی جو خامیاں میں نے گنوائی ہیں وہی کتاب کی حقیقی خوبیاں بھی ہیں۔ فلم اور ٹیلی وژن میں ہم حسینہ کو نیلی ساڑھی میں ضرور دیکھ لیتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی تخیل کا سارا عمل رخصت ہو جاتا ہے۔ کتاب میں پڑھ کر ہمارے لیے یہ امکان تھا کہ ہم اس کی شخصیت کا جو تخیلی تصور چاہتے بنا لیتے۔ اور ہر شخص کا تصور اس کی اپنی پسند یا ناپسند کے مطابق ہوتا لیکن ٹیلی وژن اور فلم مسماۃ کو گوشت پوست میں دکھا کر بالکل محدود کر دیتے ہیں۔ کتاب ہمارے ذہن اور تخیل کو بروئے عمل لاتی ہے۔ جب کہ دوسرے ذرائعِ اظہار میں ان کی حیثیت بالکل انفعالی ہوتی ہے۔ کتاب پڑھنے میں ہم کتاب کی ازسرِ نو تخلیق کرتے ہیں۔ لیکن ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن میں ہماری حیثیت صرف ایک ''سامع'' یا ''ناظر'' کی ہوتی ہے۔ ہمارا اپنا عمل اس میں نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ اسی طرح کتاب کی باقی دوسری خرابیاں بھی اس کی ایک بے مثال خوبی سے پیدا ہوئی ہیں۔ وہ یہ کہ کتاب ہمارے وجود کے عمیق ترین اور بلند ترین حصوں سے مخاطب ہوتی ہے۔ جبکہ ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن ہمارے وجود کے صرف سطحی حصوں کو چھیڑتے اور متاثر کرتے ہیں۔ معاف کیجیے یہ میں بینگن کی خوبیاں اور بینگن کی خرابیاں قسم کی فہرست بتانے پر آپ سے معذرت خواہ ہوں۔ لیکن جو بات میں کہنا چاہتا ہوں وہ مختصر الفاظ میں یہ ہے کہ کتاب ہم سے جس قسم کے ذہنی عمل کا مطالبہ کرتی ہے وہ اس سے مختلف ہے جو ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کرتے ہیں۔ اب یہ ایک دوسرا سوال ہے کہ تہذیبی طور پر کون سا عمل ارفع و بہتر ہے؟

مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہم ایک جست میں ''تہذیبی انسان'' کے تصور سے دو چار ہو گئے ہیں۔ میرا سوال یہ ہے کہ وہ انسان جو ''مکالمات افلاطون''، اعترافاتِ روسو''، اور انتقادِ عقلِ محض'' سے لطف اٹھاتا ہے یا شیکسپیئر، حافظ اور غالب کی شاعری پڑھتا ہے یا ہنری جیمس، ڈکنس،

ٹالسٹائی اور دوستوفسکی سے محفوظ ہوتا ہے، وہ اس انسان سے مختلف ہے یا نہیں جو ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن کا سامع یا ناظر ہے؟ اور کیا صرف مختلف ہے یا بہتر اور کم تر بھی ہے؟

یہی سوال کتابوں کے خالقوں اور ریڈیو، فلم، ٹیلی وژن کے لکھنے والوں اور پروڈیوسروں کی حیثیت کے بارے میں کیا جاسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ انسان جس نے کتاب پیدا کی اور کتاب سے وابستہ رہا، عنصری طور پر مختلف ہے جو سماعی اور بصری ذرائع اظہار سے وابستہ ہے۔ تو دراصل ہم یہ کہتے ہیں کہ پرانا تہذیبی انسان رخصت ہورہا ہے۔ اس کی قیمت اور اہمیت گھٹ رہی ہے۔ مجھ میں اب وہ جوانی والی عینیت پرستی باقی نہیں رہی اور اب ویسے بھی عوامی دور ہے۔ پنواڑی اور مجتبیٰ حسین دونوں سے ڈر لگتا ہے۔ ورنہ شاید میں یہ بھی کہہ دیتا کہ نیا تہذیبی انسان پرانے تہذیبی انسان سے صرف مختلف ہی نہیں پس اور کم تر بھی ہے۔

نیا تہذیبی انسان ہے کیا؟ شاید یہ ایک بنیادی سوال ہے جس کو حل کیے بغیر ہم مسئلے کی تہ تک نہیں پہنچ سکیں گے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ہر تہذیب کی بنیاد حقیقت اور انسان کے ایک تصور پر ہوتی ہے اور یہی تصور اس کے تمام شعبوں اور پہلوؤں کو متعین کرتا ہے۔ اسی سے سماجی ادارے قائم ہوتے ہیں۔ اسی سے نظام اخلاق پیدا ہوتا ہے۔ اسی سے علوم وفنون کی حیثیت متعین ہوتی ہے۔ غرض کہ یہ تصور زندگی کے تمام گوشوں پر محیط ہوتا ہے اور چھوٹی بڑی بات کے پیچھے موجود ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے جو شاید اختلافی سمجھی جائے لیکن میں صرف اپنے خیال کا اظہار کررہا ہوں کہ تہذیب ہمیشہ اوپر سے نیچے پھیلتی ہے۔ سب سے اوپر تہذیب کا مثالی نمونہ ہوتا ہے اور اس کے بعد ان عناصر کے مراتب ہوتے ہیں جو اس نمونے سے زیادہ قریب ہوں۔ جو سب سے دور ہوتا ہے وہ سب سے نیچے ہوتا ہے، مثلاً ہندو تہذیب کا تصورِ حقیقت روحانی ہے اس لیے اس تہذیب کا مثالی انسان روحانی انسان ہے۔ روحانی انسان برہمن ہے اس لیے اس کا مرتبہ سب سے اونچا ہے۔ اس کے بعد کھتری کا نمبر آتا ہے جو روحانیت کے دوسرے درجے پر ہے۔ اس کا تعلق اقتدار اور حکومت سے ہے جو ہیئت اجتماعیہ میں عدل قائم رکھتا ہے اور ہر طبقے کے ''دھرم'' کی حفاظت کرتا ہے۔ پھر ویشیہ کا طبقہ ہے اور سب سے نیچے شودر کا۔ جس کی زندگی صرف معمولی درجے کی مادّی چیزوں سے وابستہ ہوتی ہے اور وہ اس سے اوپر اٹھنے کے ناقابل ہوتا ہے۔ اسی تصور کو آپ یونانیوں بھی پائیں گے۔ یونانیوں کے نزدیک حقیقت کا تصور عقلی ہے۔ اس لیے اس تہذیب کا مثالی انسان عقلی انسان ہے۔ یہ فلسفی بادشاہ کا مقام ہے۔ اس کے بعد حسب مراتب دوسرے طبقے آتے ہیں۔ چینیوں اور مسلمانوں میں بھی اس کے متوازی سلسلے موجود ہیں۔ پرانا تہذیبی انسان انسانوں میں ان مدارج کی موجودگی کا قائل تھا اور سب سے اوپر والے درجے کے انسان کو مثالی انسان سمجھتا تھا۔ لیکن نیا تہذیبی انسان اس کے ایک برعکس

تصور پر قائم ہے۔ یہاں جو سب سے نیچے ہیں وہ سب سے افضل ہے اور اس کی وجہ کوئی روحانی، عقلی یا اخلاقی خوبی نہیں ہے، بلکہ صرف یہ حقیقت کہ وہ اکثریت میں ہے۔ نیا تہذیبی انسان جمہوری انسان ہے۔ اور اگر ہم اس تصور کا تجزیہ کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ جمہوری انسان ''اوسط انسان'' کا نام ہے۔ جدید معشیات، عمرانیات، نفسیات، علم الانسان جس چیز کو بھی دیکھیے اس کے نیچے سے یہی انسان برآمد ہوگا۔ یہ Main in the Street کے سوا اور کچھ نہیں۔ بعض الفاظ بڑے بڑے انقلابات کی خبر دیتے ہیں۔ نیا تہذیبی انقلاب جس تصور سے پیدا ہوا ہے اس کی یتاریخ بھی ایک لفظ میں بند ہے۔ یعنی نارمل۔ انسان پہلے معیاری انسان کو کہتے تھے۔ اب نارمل انسان، اوسط انسان کو کہتے ہیں۔ اور اس انسان کے سوا جو ہے (شاعر' ادیب، فلسفی، پیغمبر، یعنی مثالی انسان) وہ ابنارمل ہے۔

اس مختصر سی بحث کے بعد آیئے اسے اپنے مسئلے سے ملا کر دیکھیں۔ پرانا تہذیبی انسان جس نے کتاب پیدا کی تھی، اس کے جملہ علوم وفنون مثالی انسان سے تعلق رکھتے تھے یا زیادہ صحیح لفظوں میں یہ کہیے کہ اس نے انسان کی طرح علوم وفنون میں بھی ایک نظامِ مراتب قائم کیا تھا۔ کچھ علوم وفنون اعلیٰ انسان کے لیے تھے۔ کچھ کم تر درجے کے لوگوں کے لیے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے اعلیٰ علوم وفنون کی اجارہ داری قائم ہوگئی تھی۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہر علم وفن اس انسان کے لیے تھا جو اس کا اہل ہو اور فطرتاً اس سے لطف اندوز ہونے اور استفادہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ البتہ صرف ہندوؤں کے یہاں یہ ضرور موروثی تھا۔

بہرحال علوم وفنون میں نظامِ مراتب کی وجہ سے یہ ممکن تھا کہ ایک افلاطون اپنے ہی جیسے لوگوں کے لیے مکالمات افلاطون لکھ سکتا تھا۔ لیکن جمہوریت کا مثالی انسان چوں کہ اوسط انسان ہے اس لیے یہ افلاطون کو نظر انداز کرسکتی ہے۔ ہمارے یہاں ۱۸۵۷ء سے پہلے جو معاشرہ قائم تھا اس کے نظامِ مراتب میں جب جمہوری گڑبڑ پیدا ہوئی یعنی ان تصورات کا اثر پڑنے لگا جو نئے تہذیبی انسان یعنی انگریز لائے تھے تو اس کا پہلا منشور حالی نے یوں لکھا:

کمال کفش دوزی علم افلاطوں سے بہتر ہے!

چناں چہ اب ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کتاب پرانے دور ہی کے انسان کے ساتھ رخصت ہورہی ہے اور اس کی جگہ نئے تہذیبی انسان کے ذرائع اظہار لے رہے ہیں۔ یعنی ریڈیو، ٹیلی وژن اور فلم اس جمہوری انسان کے ذرائع اظہار ہیں جس کا مثالی نمونہ ''عوام'' ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ تہذیب کے تمام معیارات عوام کی سطح پر اتر رہے ہیں۔ اور اس کے ساتھ تہذیب کا جملہ مظاہر بھی۔ یہ اچھی بات ہے یا بری، اس کا فیصلہ آپ کریں۔ لیکن اگر اس کے نتیجے میں کتاب کی موت واقعی کسی قابلِ قدر چیز کی موت ہوگی تو پھر یہ ہم سب کے مل کر سوچنے کی بات ہے۔

مجھے احساس ہے کہ میں اپنے خیالات کا پیچھا کرتے کرتے ایک بہت خطرناک موڑ پر پہنچ چکا ہوں۔ اب کوئی نام نہاد عوامی اشتعال انگیز مجھ پر عوام دشمنی کا الزام لگایا ہی چاہتا ہے۔ اس لیے میں جلدی سے پہلے ہی اپنے خیال کی وضاحت کیوں نہ کردوں کیا میں عوام سے لڑ رہا ہوں؟

عوام دنیا میں ہمیشہ سے موجود ہیں اور ایک مخصوص فطرت رکھتے ہیں۔ انھیں اپنی خامیوں اور کمزوریوں کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اپنی اخلاقی اور روحانی پستی کو جانتے ہیں۔ ان میں انکسار اور عقیدت کا مادہ ہوتا ہے۔ اور ان خامیوں کے باوجود وہ کسی عیسیٰ، کسی زرتشت، کسی بدھ، کسی کنفیوشس کی برتری تسلیم کرتے ہیں۔ ان سے محبت اور عقیدت رکھتے ہیں، ان کے نمونوں کی پیروی کرنے کی کوشش کرتے ہیں، ان کی رہنمائی کو قبول کرتے ہیں اور ان کی اطاعت کا دم بھرتے ہیں۔ یہ ان کی فطری محبت اور اسی میں ان کی وہ بے مثال خوبی ہے جس پر دنیا کے بڑے سے بڑے آدمی کا دل گداز ہوگیا ہے۔ اتنا کہ اکثر اوقات ان کی بدترین گم راہویں، بدعنوانیوں اور سرکشیوں کو معاف کردیا گیا ہے، بلکہ ان سے محبت کی گئی ہے۔ اور ان سے محبت کرنے کی تعلیم دی گئی ہے۔ لیکن کیا عوام کا موجودہ تصور یہی ہے؟ عوام کا موجودہ تصور یہ ہوتا تو اس سے جمہوریت برآمد نہ ہوتی۔ جمہوریت کے عوام معصوم ہیں، عظیم ہیں، خیر کا مظہر اتم ہیں، حیات و کائنات کا حاصل ہیں۔ وہ اپنی جگہ ایک ایسی مکمل چیزیں ہیں کہ انھیں نہ کسی ہدایت کی ضرورت ہے کسی نمونے کی، بلکہ یہ خود دوسروں کے لیے ہدایت اور نمونہ ہیں۔ ہر ایک کو ان کی اطاعت کرنی ہے۔ انھیں خوش رکھنا ہے ان کی خدمت کرنی ہے۔ ان کو اپنا پیشوا اور رہنما ماننا ہے۔ ان کی مرضی کو پورا کرنا ہے۔ دراصل عوام کا یہی تصور ہے جس نے دنیا کی ہر تہذیب کو تلپٹ کردیا۔ اور خود عوام کو بھی۔ لطف یہ ہے کہ عوام کا یہ تصور خود عوام نے نہیں پیدا کیا بلکہ خواص کی ''خصی'' اولادوں نے۔ یہ وہ لوگ تھے جن کے اپنے وجود میں اعلیٰ انسان مرگیا تھا یا قریب المرگ تھا اور اسی لذت کو چھپانے کے لیے انھوں نے اپنے وجود کے اسفل انسان کو ابھارا اور خارج میں اس کا مظہر عوام کو قرار دیا۔ اس انسان کا نام کبھی فطری انسان ٹھہرا، کبھی جنگلی انسان، کبھی سماجی انسان، کبھی معاشی انسان —— مگر دراصل یہ ایک بوزنے یا دوپیرے کا تصور تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اسفل انسان ہر انسان میں موجود ہوتا ہے لیکن دنیا کی کسی تہذیب نے انسانی وجود کے اس حصے کو معیاری تسلیم نہیں کیا۔ نہ اسے ''پورا آدمی'' سمجھا۔ یہ انسان کی ایک کسر، ایک جزو ہے۔ دوسرا جزو اعلیٰ انسان ہوتا ہے۔ پرانی تہذیبیں جن معیارات کو سامنے رکھتی تھیں، خیر و شر کے جو پیمانے تراشتی تھیں، پسند و ناپسند کے جو اندازے قائم کرتی تھیں وہ اعلیٰ انسان کو پیدا کرتے اور پروانے چڑھاتے تھے۔ غالب کی اصطلاح میں یہاں لطافت اور کثافت میں کوئی ناقابلِ عبور خلیج نہیں تھی بلکہ دونوں ایک دوسرے کی مدد سے قائم رہتی تھیں۔

کثافت سے لطافت کو قوت ملتی تھی اور لطافت سے کثافت کو بلندی، بلکہ دونوں میں کوئی فرق ہی نہیں رہتا تھا۔ یعنی اسفل انسان ہی کی قلب ماہیت ہوکر اعلیٰ انسان پیدا ہوجاتا تھا۔ جمہوری تہذیب اس کے بالکل برعکس اسفل انسان کو پروان چڑھاتی ہے۔ اور تمام انفرادی اور اجتماعی شکلوں میں وہ سارے دروازے بند کرتی ہے جہاں سے اسفل انسان، اعلیٰ انسان کی حدود میں داخل ہوسکتا ہے۔ ایک اور اصطلاح میں خواص اور عوام کا فرق بھی میرے نزدیک خارجی نہیں ہے۔ یعنی یہ صرف سماجی حقیقتیں نہیں ہیں بلکہ داخلی بھی ہیں۔ ہر آدمی میں ایک عام آدمی ہوتا ہے جس میں خلاص آدمی بننے کا امکان ہوتا ہے بشرطے کہ وہ کوشش کرے۔ اور اجتماعی طور پر اس کوشش کے بارآور ہونے کا سامان موجود ہو۔ چناں چہ اس تصور کی روشنی میں عام آدمی وہ ہے جس نے خاص آدمی بننے کی کوشش نہیں کی۔ یعنی اپنی شخصیت کی اعلیٰ قوتوں کو بروئے کار نہیں لایا۔ اور اسفل قوتوں کے رحم و کرم پر زندہ رہ کر صرف عام آدمی رہ گیا۔ پرانی تہذیبوں میں یہ عمل برابر جاری رہتا تھا کہ عام آدمی عوام سے اٹھ کر خواص میں شامل ہوتے ہیں۔ کثافت لطافت میں بدلتی رہے۔ اسفل انسان اعلیٰ انسان کی طرف بڑھتا رہے۔ جمہوری تہذیب نے اس عمل کو روک دیا ہے۔ یہ صرف اوسط آدمی میں، عام آدمی میں یقین رکھتی ہے۔ اور انھیں اپنی پست حالت پر اتنا قائع بلکہ خود پسند بناتی ہے کہ وہ ترقی کو ٹیڑھی نظر سے دیکھ سکتے ہیں۔ اسے رد کرسکتے ہیں۔ اس کے خلاف فیصلہ دے سکتے ہیں۔ اس لیے جمہوری تہذیب میں ترقی کے صرف ایک معنی ہیں۔ ٹیلی وژن سیٹ خریدنا۔ تو آیئے یہ خشک باتیں چھوڑ کر ضیا محی الدین شو دیکھیں۔

(''الفاظ''، کراچی)

○

# سوانحی خاکہ

| | | |
|---|---|---|
| نام | : | سیّد سلیم احمد |
| قلمی نام | : | سلیم احمد |
| والد کا نام | : | سیّد شرافت علی مرحوم |
| مقام پیدائش | : | کھیولی، ضلع بارہ بنکی (یوپی) ہندوستان |
| تعلیم | : | (ابتدائی) لکھنؤ۔ بعد ازاں فیض عام انٹر کالج، میرٹھ کالج۔ ۱۹۴۷ء میں انٹرمیڈیٹ کے دوسرے سال میں تھے کہ پاکستان آگئے۔ |
| ملازمت | : | (ابتدائی) کلرک، ۱۹۴۷ء سندھ ورائس سنڈیکیٹ، کیلشز رلیجیوری قتل نیشن فنانس کارپوریشن۔ بعد ازاں ریڈیو پاکستان میں اسکرپٹ رائٹر ہوگئے اور باقی زندگی یہیں ملازمت کی۔ ۱۹۷۸ء میں کچھ عرصے کے لیے وزارتِ اطلاعات کے مشیر بھی رہے۔ |
| تاریخِ وفات | : | یکم ستمبر ۱۹۸۳ء، کراچی۔ |

## تصانیف

- ادبی اقدار (تنقید)
- بیاض (غزلیات) ۱۹۶۶ء
- نئی نظم اور پورا آدمی (تنقید) ۱۹۶۲ء
- غالب کون (تنقید) ۱۹۷۱ء
- ادھوری جدیدیت (تنقید) ۱۹۷۷ء
- اقبال ـــــ ایک شاعر (تنقید) ۱۹۷۸ء
- محمد حسن عسکری ـــــ انسان یا آدمی (تنقید) ۱۹۸۲ء
- اکائی (شعری مجموعہ) ۱۹۸۲ء
- اسلامی نظام ـــــ مسائل اور تجزیے (اہم کالموں کا انتخاب) ۱۹۸۳ء
- چراغِ نیم شب (غزلیات) ۱۹۸۵ء
- مشرق (طویل نظم) ۱۹۸۹ء
- اقبال ـــــ ایک شاعر (دوسرا ایڈیشن، توضیح اور اضافے کے ساتھ) ۱۹۸۷ء
- نئی نظم اور پورا آدمی (دوسرا ایڈیشن، اضافے کے ساتھ) ۱۹۸۹ء

مضامینِ سلیم احمد